



مؤسّسة جائزة محمد العزيز سعود الباطين للدراسات والبحوث

دورة

الأخطل الصغير

بشارة عبدالله الخوري

مجموعة

أبحاث

الندوة

المصاحبة

كتاب الأبحاث

د. إدريس بللمليح

د. خريستونجم

د. عبدالله الغدامي

د. ياسين الأيوبي

د. أحمد قدور

د. أمينة فارس غصن

د. سالم خدادة

د. محيي الدين صبحي

يصدر بمناسبة

إقامة الدورة

السادسة دورة

الأخطل الصغير

بيروت ١٤-١٧/١٠/١٩٩٨



مؤسسة جائزة محمد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري

دورة الأخطل الصغير

بشارة عبدالله الخوري

مجموعة

أبحاث

الندوة

المصاحبة

كتاب الأبحاث

د. إدريس بلملح	د. أحمد قدور
د. خريستون نجم	د. أمينة فارس غصن
د. عبدالله الغدامي	د. سالم خدادة
د. ياسين الأيوبي	د. محمد الدين صبحي

يصدر بمناسبة
إقامة الدورة
السادسة دورة
الأخطل الصغير
بيروت ١٤-١٧/١٠/١٩٩٨

مقدمة...

يسر الأمانة العامة لمؤسسة جائزة عبدالعزيز سعود البابطين للإبداع الشعري أن تقدم للإخوة المشاركين في أعمال الندوة المصاحبة لدورتها السادسة - دورة الأخطل الصغير - مجموعة الأبحاث التي كتبها نخبة من الأساتذة المتخصصين، آمليين أن يجدوا فيها ما يغري بالنقاش والحوار المفيد.

لقد دأبت المؤسسة على توزيع أبحاث ندواتها على المشاركين فيها قبل وقت كاف ليتمكنوا من قراءتها كلها أو بعضها استعداداً للمشاركة في الحوار بشكل أفضل بعيداً عن الملاحظات العابرة أو الآنية التي تأتي عفو الخاطر.

عزيزي المشارك،

إن الأمانة العامة للمؤسسة وهي تقدم لكم هذه النسخة من الأبحاث تأمل تفضلكم بتسجيل اسمكم قبل يوم ١٠/١٠/١٩٩٨، للمشاركة في الحوار في مجموعة الأبحاث أو قسم منها.. حسب ترتيب الجملينات التي ستكون على النحو التالي:

الجلسة الأولى: مساء الأربعاء ١٤/١٠/١٩٩٨

- الخطاب الشعري عند الأخطل الصغير.
- لغة الخطاب الشعري عند الأخطل الصغير.

الجلسة الثانية: صباح الخميس ١٥/١٠/١٩٩٨

- الطبيعة والرغبات المكبوتة في شعر الأخطل الصغير.
- القصيدة الرومانسية في بلاد الشام - فترة ما بين الحربين.

الجلسة الثالثة: مساء الخميس ١٥/١٠/١٩٩٨

- القصيدة القومية في بلاد الشام - فترة ما بين الحربين.
- قراءة القصيدة الحرة.

الجلسة الرابعة: صباح الجمعة ١٦/١٠/١٩٩٨

- قراءة القصيدة الرومانسية.
- قراءة القصيدة التقليدية.

الخطاب الشعري
عند الأخطل الصغير

د. أمينة فارس غصن

قال محمد الضيتوري في الأخطل الصغير:

..... أنت في لبنان...

والشعر له في ربي لبنان عرش ومقام
شاده الأخطل قصراً عالياً
يزلق الضوء عليه والغمام
وتبيت الشمس في نروته
كلما داعب عينيها المنام

أنت في لبنان...

والخلد هنا...
والرجال العبقريون أقاموا..
حملوا الكون على اكتافهم
ورعوا غريته وهو غلام
غرسوا الحب... فلما أثمر الحب
أهدوه إلى الناس وهاموا
غرباء... ومغنين
واحلى أغانيهم على الأرض السلام

قصر الأنيسكو في ١٩٦٩/١٢/٢٥

الخطاب الشعري عند الأخطل الصغير^(٥)

د. أمينة فارس غصن

لما كان النقد كفاعلية فكرية يرمي إلى فضح وجوه التقديس والتنزيه والأسطورة، فإنه يستهدف «المنوع» كما يستهدف أنظمة المعرفة واليات الفكر وأبنية الثقافة. والخطاب الذي يتناوله النقد ليس مجرد عاكس للمعنى بقدر ماهو عالم من الدلالات متعدد الأبعاد، مختلف السياقات، متراكب الطبقات. إنه ليس مجرد ملتقى للحقائق بل الأحرى القول أنه «مفترق للحقائق» تختلف قراءاته باختلاف أشكال مقاربتة، فالخطاب ليس مرآة للمعنى يقوم النقاد بشرح مقاصده وكأنه شاهد على الحقيقة التي يطلب الوصول إليها أو البحث عنها، بل أن نقد الخطاب يوجب الحفر في طبقاته، وتفكيك أبنيته، وفضح مطوياته وتعريه الاعيبه في اخفاء ذاته وسلطته، لذا، فإن «انتوغرافيا الخطاب» هي الانتوغرافيا التي تعنى برصد القص، والرموز، والألفاظ واللعب بالكلمات وجميع أساليب السرد والأسطورة.

لذا فإن كل قراءة حرفية هي قراءة قمعية وخدعة تقرأ التكرار الأجوف أو اللامعنى «لأن القراءة الحرفية تفضي إلى اللاقراءة»^(١). من هنا فما أن يخضع الخطاب للتفسير والتأويل والتفكيك حتى يغدو العمل الإبداعي في يدالعالم الناقد خارج سيطرة المؤلف لأن الخطاب بحاجة موجعة للقراءة، ولأنه يخاطب دائماً من يستطيع أن يقرأ وإلا بقي «معلقاً في الهواء» خارج العالم أو من دون عالم، «فالناقد يقول أبداً أشياء لايقولها النص»^(٢)، والنصوص كالخطابات تحتاج دائماً إلى قراءات تكميلية لا يكون مآلها الاستبداد والاضطهاد، لأن أحادية المعنى هي خدعة على المستوى المعرفي.

(٥) اختارت الباحثة عنواناً آخر هو: الأخطل الصغير في الخطاب الشعري ولعبة الإقنعة.

وعلى هذا فالسؤال، من هو المؤلف؟ هو سؤال ذو مغزى في رحاب النقد قديمه وحديثه. هل هو مثلاً بشاره الخوري الشخصية التاريخية التي تحد باسم العلم الذي تحمله، وبتاريخ الولادة ومكانها؟ أم أنه الحالة الوجدانية التي حبرت «الهوى والشباب» والتي ظهرت متخفية وراء المؤلف الضمني أو «ذاته الثانية» ففي النقد البيوغرافي يقوم التفسير على أساس السيرة التاريخية للمؤلف: فكره، ثقافته، طبقاته، منابع وحيه واستلهامه. أما في النقد الحديث فيتم تغيب هذه الشخصية ويصير العمل الأدبي محور الدراسة النقدية حيث يعمد الناقد إلى كشف جزئيات العمل ومفرداته وتراكيبه، والمؤلف فيه، والمختلف دون الرجوع إلى حياة الكاتب أو الركوز إلى نيته وقصده، لأن غاية النقد الحديث هي تأكيد أدبية الأدب من خلال تقنياته وأساليبه، لا من خلال مرجعياته الاجتماعية والثقافية والتاريخية: فولادة الناقد يجب أن تكون على حساب موت المؤلف إذ «يحول الناقد النص إلى موضوع لذة وجبور بعد أن يتحرر من سلطة المؤلف وسطوته»^(٣).

غير أن السؤال الذي يدهمنا في دراسة بشاره الخوري، هل يمكن الانحياز إلى جانب مدارس النقد الحديث والتحرر من امبريالية الكاتب ومصادرة قارئه؟ وإلى أي مدى يتجاوز خطاب بشاره الخوري شاعره، ليتحول إلى خطاب حيادي يتعالى فوق زمنه وايدولوجية عصره؟ وهل يمكن تجريد قصائده من عناوينها أو تواريخها أو اسمائها.

لقد أقر أصحاب الأسلوبية ونقادها أن «النص يكتفي بذاته وإن أي نزول به إلى ظروفه يقع باب الشطط سواء كان ذلك باتجاه السيرة أو الوراثة أو علم النفس أو التناظر، لأن النص بإمكانه أن يغيب تحت عبء هذه الأنواع من الشطط ومن هنا السؤال: أيمكن البديل عن أنواع الشطط هذه نصاً ينطلق على ذاته ويكون بعد المعنى فيه بعداً داخلياً أو ذهنيّاً فحسب؟ ألا توجد طريقة معتدلة لتناول النص وظروفه؟ أليس من وسيلة لمعالجة معضلات النص سوى عزله عن معضلات مؤلفه اليومية؟»

إن العلوم البنيوية الحديثة من حيث معالجاتها النقدية يمكن أن تُنعت بأنها «إلحاد بدون أنسنة، يصير فيها العلم أداة مستخدمة لموضعة الإنسان وملجأ للحاجة إلى اليقين وإلى المطلق التي لا يستطيع المرء درء اختبارها»^(٤).

من هنا يعاني الناقد المبدع أزمة بالنسبة لقراءة النصوص قديمها وحديثها، ذلك لأنه يحاول أن يحلل ويفسر، وقسم كبير من النصوص يستعصي على التحليل والتفسير، لأن الناقد يتقدم من نصوصه مزوداً بقيم ومعايير، ومقاييس ألفها ودرج على استعمالها، في حين أن النص يرفض كل تقييم من «الخارج» فادواته لا بد أن تنبع من قراءته لا أن تكون معايير ثابتة مطلقة تطبق عليه ولا يحدُّ بها وليس هو نتاجاً من نتاجاتها.

ولكن الإشكالية النقدية التي نواجهها في قراءة الخطاب الشعري عند بشاره الخوري ليست إشكالية نقد قديم أو حديث وإنما هي إشكالية «أدوات الخارج» ونعني بها الموضوعات الشعرية عند الأخطل الصغير ابتداءً بشعره السياسي في العهدين التركي ثم الفرنسي، وانصرافاً إلى موطن الصبا لبنان، وانتقالاً منه إلى دنيا العرب ممثلة بمصر وسورية وفلسطين، ومن الشعر السياسي إلى المرأة وشعر الغزل، ثم إلى مجالس الخمرة وندمانها، ومنها إلى شعر الوصف والثناء والقصص. فإذا كانت هذه هي «أدوات الخارج» وموضوعات استلهاهم الأخطل الصغير، فماذا عن أدوات الداخل ولغته وأسلوبه وخياله وموسيقاه؟ وهل يمكن أن يرتقي بعض شعر الأخطل الصغير في بنائه إلى بنية أفقية وأخرى عمودية بحيث يستطيع ناقله أن ينفذ إلى «هرمينوطيقية» قصائده واستعصانها، وتقلتها من المباح وايفالها في المستتر؟

إن ناقدًا كإدوارد سعيد أسهم في كل أشكال هذا النقد ليتجاوزها جميعاً يؤكد في كتابه «العالم والنص والناقد»^(٥) أن أشكال النقد المعاصر قد أسهمت في تقريب النصوص الأدبية وتدقيقها وإدراكها، إلا أنها لتخصصها وصمتها تجاه ما يجري في المجتمع أصبحت منعزلة ومنفصلة عن التاريخ والمجتمع. لأن المدَّ الثوري الذي عرفته النظرية الأدبية في أوروبا الستينات كالبنوية والسيمائية والتفكيكية فيما بعد، قد انحسر ليحل محله نوع من العكوف على النصوصية.

فادوارد سعيد لا ينكر ثورية النقد المعاصر وطلبعته إلا أنه يحارب تقوقع هذه الثورية في أبراج عاجية وانفصالها عن قضايا المجتمع وانصرافها الى عالم النصوص فهو يطالب النقد بالانفتاح على قضايا الانسان حتى لا يصبح منتدى للأعضاء، أو شفرة لا يفكها إلا المقربون، لذا فإن ادوارد سعيد ينتقد النقد المعاصر لكونه يتعامل مع النصوص وكأنها تمثل الواقع الفكري والأدبي تمثيلاً أميناً، مع أن كل نص يحذف بقدر ما يظهر ويعبر وفي كل بيان تعمية مقابلة.

ومما يقوله ادوارد سعيد إن النص بنية Structure وحدث Event ، فالبنية تجعل منه عملاً عالمياً يتجاوز زمانه ومكانه الاصيلين، اما الحدث فهو الذي يربطه بالظروف التاريخية والمحلية التي ولدته، وكأن ادوارد سعيد يدعو الى اكتشاف حلقة الوصل بين الظروف والنصوص، لأن الأدب عنده اصدق من التاريخ خاصة وأنه لا يزعم الصدق بل يلجأ على الخيال، أما التاريخ فإنه يوهم بأنه يصور الحقيقة وهو في الواقع يموه الأحداث ويصورها تصويراً أيديولوجياً يخدم الحكام.

فادوارد سعيد يدعو «الى تحرير النصوص وفك اسارها من قراءات مقيدة تطوق معانيها. وهذا ما يسمى بالتفكيك، حيث يقوم الناقد بتحليل النص ابتداء من سطحه ثم اختراق اعماقه بشكل يبرز تعدد معانيه لا تحديد معناه»^(٦).

ويحضرنا هنا كتاب رولان بارت «لذة النص» اذ يقول فيه «حين أقرأ بلذة ما جملة أو حكاية؛ أو كلمة كتبت بلذة ايضاً لأن لذة الكتابة هي التي تفضي الى لذة القراءة فالكاتب دائم البحث عن قارئ لا يعلم في أي ارض هو، لأن القارئ هو المتواطئ ابدًا في اقتسام اللذة إن لم نقل في تنشيطها»^(٧).

فالمتحم للذة النص - ومن باب أولى لنصوص الأخطال الصغير- انما يدخل الى عالم يعانق فيه جسد النص التناضح برغبة الاغراء والاغواء. فالنقد يحاور جسد النص ويدرب صاحبه على اللاملكية، لأن الناقد أثناء عملية النقد هو مالك النص الوحيد، اذ معه ينتهي زمن تسلط الكاتب، ففي النقد يتماهى القارئ مع النص/ المرأة ويتواطأ مع كاتبه لأنه يقوم مثله باحتيال رغم مسافات الغربة التي تقوم بينهما الى ما لا نهاية.

فالنص بنية تنطلق من نواة لترحل في لغة اللغة وتجرب شيق الابتداع والاغتراب، انه النص الذي يولد في كل مرة ميلاداً جديداً لأنه لا يحمل معنىً منتهياً يمكن الاتيان عليه بقراءة وانما هو يولد في كل مرة ميلاداً جديداً لأنه لا يحمل معنى منتهياً يمكن الاتيان عليه بقراءة وانما هو امكان وانفتاح ونقطة تقاطع عندها جملة من المتغيرات تتحكم في انتاج المعنى وتفتحه على قول لا ينتهي ما دامت الاطراف المتعلقة به هي ذاتها مسكونة بهاجس الترحال قدرها التغير والتبديل.

لكن القول بأن النص بنية متحولة مهاجرة موضوعة في مفترق الدلالات مفتوحة على المعاني لا يعني أنه قابل لكل معنى ، مرسوم في افقه كل تأويل، لأن تصوراً كهذا هو جوهره نقض لوجود النص والغاء لسلطته كما أنه إلغاء لسلطة القراءة نفسها .

فمهما بلغ صاحب النص من تجويد النص ومهما بلغ من القدرة على فك العلامة عن ذاكرتها سعيًا الى هدم كل كيان آخر سواها لتقوم موجوداً لا يحيل الا على ذاته ومراة لا تعكس الا صورتها في نرجسية زاهية متبجحة ، يبقى النص مشدوداً الى ذاكرة ترسم على إهابه انتعاه الى سياق، والى كاتب والى نوع ادبي معين؛ فتقوم فيه عن ذلك علامات ورواسم تصبون عرضه، وتمنع التعامل معه من انتهاكه والدوس عليه، فالنص حدث ليس في امكانه التخلص من سلطة السياق تخلصاً مطلقاً رغم ماله من قدرة على الهجرة والترحال. والحلول بمختلف الأزمنة والامكنة والاستجابة لشتى الحساسيات والايفاء بمتعدد النوازع والأغراض.

أما السؤال المحور في هذا البحث فهو الى أي مدى يمكن اعتبار شعر الأخطل الصغير كتابةً تدخل في صراع مع ذاكرة اللغة ومحاولة تقصي ما علق بها من تجارب الآخرين للرجوع الى زمن سحيق تتم فيه للكاتب لذة التفرد ومتعة الامتلاك للغة نقية لم يمسسها أحد قبله، معه تكشف وجودها، وفي رحاب ما كتب يبدأ تاريخها.

لقد خص الأخطل الصغير كتاب «الآغاني» بعناية كبيرة اذ تحدث في جريدة البرق عن أيامه القاسية اثناء الحرب العالمية الاولى فقال «طويت الآغاني وكان رفيق ليلى ونهاري وانصرفت عن قلمي وقرطاسي»^(٨) وقال عنه نسيب نمر « سجن بشاره

نفسه في قرية ريفون ابان الحرب العالمية الأولى، لكنه لم يكن كسواه من السجناء، بل اندمج في صدور الكتب ومعاجم اللغة لا سيما كتاب «الغاني» الذي بقي رفيقاً له طوال سنوات الحرب العالمية الأولى، فاطلع على سائر ضروب الشعر الغنائي، فرق احساسه، وطابت نفسه، وسلس قياده ووقت الفاظه»^(٩).

هو الأخطل الصغير سنل مرةً عن الشعراء العرب الذين يفضلهم على سواهم فقال «عمر بن أبي ربيعة وبهاء الدين زهير واصحاب الموشحات الأندلسية»^(١٠).

ولكن حيث لا يرد الأخطل الصغير على عمر بن أبي ربيعة حبه وايتاره له ، نرى أن للأخطل شبعاً من بعض وجه بالعباس بن الأحنف الذي قصر شعره على الغزل ولم يتجاوزه الى غيره من الفنون الشعرية بل كان يفتخر بأنه لا يهجو ولا يمدح اذ قال:

لحاني في القريض فقلت الهو

وما مني الهجاء ولا المديحُ

وغزل العباس نزيه، شريف، مطبوع، رقيق الحاشية. فقال فيه بشار «ما زال غلام من بني حنيفة يدخل نفسه فينا ويخرجها منا حتى قال:

ابكي الذين اذاقوني موتهم

حتى اذا ايقظوني للهوى رقودوا

واستنهضوني فلما قمت منتصباً

بثقل ما حملوني منهم قعودوا

وقال الجاحظ: «لولا ان العباس بن الأحنف احق الناس واشعرهم واوسعهم كلاماً، ما قدر أن يكون شعره في مذهب واحد لا يجاوزه ، لانه لا يهجو ولا يمدح ولا يتكسب، وما نعرف شاعراً لزم فناً واحداً لزومه فأحسن فيه واكثر».

وقد قدمه ابو العباس المبرد على نظرائه واطنّب في وصفه فقال: «كان العباس غزلاً ولم يكن فاسقاً وكان ظاهر النعمة ملوكي المذهب».

ووصفه ابراهيم بن العباس فقال: كان العباس بن الأحنف فصيحاً جميلاً ظريف اللسان، ولو شئت أن تقول كلامه كله شعر لفعلت»^(١١).

أما عن بهاء الدين زهير فريما كانت موضوعات الأخطل اقرب منها الى موضوعاته في تنويعاتها ورقعتها، وقد عالج البهاء زهير فنون الشعر: فمدح وهجاء وفخر ورثا وشكا وتغزل وعاتب ووصف في شعره الخمرة والطبيعة وليالي الأتس ومجالس اللهو والمجون»^(١٣).

وقال سعيد عقل في الأخطل الصغير ملقياً ضوءاً كاشفاً على نتاجه كما ولا بمقـم يمكن حبس الجن- إلا أن تشأ توهماً أو تخيلاً متعابثاً- كذلك ولا بتعريف من مثل الأخطل الصغير يمكن حصر الأنامل الجلل التي راحت في حقبة من عمر الشرق تخط تخليداً لشوقي طربت له الحجار في مصر، ويعتاً لأزهار الزهاوي وقد تفلسف على الوجود، واستنفاراً لهمم تهيب بترابات فلسطين أن تستيقظ وتقلق السيوف في الاغماد حتى إذا وهنت وشائج بين نيل ورافدين أو تقطعت أنفاس صبا بين نجد واطلس أو جف شوق والتياح بين شأم ولبنان أو مل الكفاح حسام يعربي الحد، تالق غناء الأخطل بمفاتيح شعر، واتلف الشرق نشوان بنبيذ بابل ويلور صيدون. انه شرق الأخطل يكبر للبنان كما للذي لا تكبيرة إلا له»^(١٣).

لقد رأى سعيد عقل الى الموضوعات التي ضرب فيها الأخطل بسهم فكان منها الرثاء، وكان منها الشعر السياسي، إما ادب مروءة فقد ذكر «أن الشاعر تأثر بعمر بن ابي ربيعة والبهاء زهير لأن شعرهما لاقى في نفسه هوى مقيماً وتجاوياً عميقاً وهو ما زال في مطلع الصبا»^(١٤).

غير أن الأخطل الصغير لم يكن مقلداً، وانما وصل الماضي بالحاضر، ونقل الشعر العربي من صوره الحائلة والفاظه المبتذلة ومعانيه السقيمة الى حياة جديدة قبل ان تمد الرومانسية والرمزية جنورهما في لبنان وقبل أن يظهر شعراء هذين التيارين ويأخذوا بناصية الأدب الحديث، وقد عده صلاح لبكي من المخضرمين «الذين غلب على شعرهم التأثير بنظريات الغرب»^(١٥) وقال عنه فرج رزوق «أنه صاحب مدرسة في الشعر اللبناني، وأنه مهد لابي شبكة طريق المدرسة الرومانسية اللبنانية»^(١٦) أما منيف موسى فيرى «أن دار جريدة البرق كان يلتحق بها ارباب القديم التقليدي»^(١٧) الى أن انشئت

عصبة العشرة سنة ١٩٣٠ التي اتهمت الأخطل بسرقة الشعر الفرنسي، وهي عصبة ضمت ادباء من الشبان الذين اطلعوا على الأدبين العربي والغربي، واركائها أربعة: الياس أبو شبكة، وميشال ابو شهلا و خليل تقي الدين، وفؤاد حبيش، وكانت دعوتها تهدف الى «يقظة ادبية نشيطة اهاب بها نفر من الشعراء رأى في الأدب المعاصر ما يطبع نتاج الأقلام العربية في هذا البلد (أي لبنان) بطابع التقليد والجمود ويقيدها بنزعات تقف بأصحابها دون اعتبار الجديد وتسوقهم الى الاستمرار فى نسخ القديم وانتحاله ومحاكاته، وقد هال عصبة العشرة أن تظل هذه الاقلام تمعن في الإساءات إلى الأدب العربي بما تشوهه من محاسن القديم لغرط ترديده وابتذال بدائع، وبما يولده نتاجها العقيم في نفوس النشء العربي من الرغبة عن لغته والاقبال على الجديد المبتكر في لغات الأمم الأجنبية»^(١٨).

وهكذا استأثر الأدب عامة بنشاط «عصبة العشرة» فخلقت المشاكل وولدت العداوات وهي تعيد النظر في تقويم بعض الشعراء ومنهم الأخطل الصغير، باتارتها حرباً على القديم وممثليه احياء وأمواتاً، إلا أن «عصبة العشرة» لم تكن تنقيد بنظام لا في الكلام ولا في الكتابة ولا في العمل»^(١٩).

الى جانب «عصبة العشرة» وكثرة حساد الأخطل، فنحن لانستثني سعيد عقل ان وقف في «وست هول» الجامعة الأمريكية بعد أن القى الأخطل الصغير قصيدة عروة وعفراء - ليقول «انه لا يقيم وزناً لشاعر يعيش على ساحل البحر الأبيض المتوسط تغسل اقدمه الأمواج ويكلله صنين بتيجانه ثم يحمل نفسه الى الصحراء لتوشي قصائده، فرد بشاره الخوري قائلاً:

ومعشر حاولوا هدمي ولو تُكروا

لكان أكثر ما يبنون من ادبي

تركتهم في جحيم من وساوسهم

ورحت اسحب اذيالي على السحب»^(٢٠)

وقد كانت حملة شعراء لبنان المنحازين الى الثقافة الفرنسية شبيهة بتلك الحملة التي شنّها رواد مدرسة الديوان في مصر على كل من احمد شوقي وحافظ ابراهيم وغيرهما من الشعراء.

أما إذا تعالينا عن نقد الحساد وتفردنا بسؤال حول خطاب الأخطل الشعري وخصائصه ومميزاته فلعلنا نسأل : ما الذي ميز هذا الخطاب؟ وهل كان خطابه خطاباً تقليدياً؟ أو هل كان خطاب بتر وانقطاع عن التراث والينابيع؟ أم أنه خطاب وصل ومتابعة؟ أم أنه خطاب حدائثه موغل في حدائثه حتى الغرابة والاكزوتيكية؟.

قد لا يكون خطاب الأخطل الصغير الشعري شديد الثراء والاتساع بالمعنى الكمي، ولكن المتتبع لقصائده يلحظ دون شك قدرته الفائقة على إعادة تشكيل المفردات ووضعها أمام الكثير من الصيغ والاحتمالات التي يختلف واحداً عن الآخر. فنحن نجد تكراراً ملحوظاً لكثير من الالفاظ المستخدمة إذ لا تخلو قصائده من كلمات الخميطة والببل والهزار والطير والغصون والأزهار والأعشاش والنسيم والكواكب والضحي والبحر والسماء والجدول والروض والأكمام والربوة والوادي، وتشيع في شعره الفاظ الغزل كالحب والهوى والهجر والصد والوجد والسهد والزفرات والعيون والسحر والثغر والدموع والقلب. كما تتزاحم المفردات الدينية المسيحية ومنها الخمر والذبح والسفح والاهراق والدم الى جانب مريم ويسوع والانجيل والصليب والكنيسة وعرس قانا والاكيل والراهب والناسك والقسيس والمبخرة والدير والبيعة وهي صور يقابلها ببعض الالفاظ الإسلامية كالقرآن وطه وأحمد وفاطمة والماتن وكان الأخطل يأتي بالرمزين معاً ليعبر عن وحدة المسلمين والمسيحيين وإيمانهم بالوطن والأمة.

ويمكن القول إن المفردات التي راحت تتكرر في قصائد الأخطل الصغير هي بمثابة المواد الأولية التي صنع منها الشاعر عمارته الشعرية فسعة القاموس ليست دائماً سعة ثراء وإغناء، لأن الشعر من بعض وجوهه هو فن الحذف ومهارة التكتيف، وقد يكون الأخطل في هذا الإطار أقرب إلى صفاء الرومانسية وريقها الغنائية، إلى جانب سعيه الواقعي نحو الالتزام بقضايا الإنسان وهموم العصر المباشرة.

وإذا رأى ايليا الحاوي الى عبارة الأخطل قال فيه «ان بشاره الخوري ثقف العبارة، فاسقط منها ادوات التعليل والتفسير والصفات المترادفة مكتفياً بالمعنى في لفظة ممتعاً فيها عن النثرية التي نسبتشفيها في الشعر الرومنسي عامة والشعر المهجري

خاصة، فعبارته برناسية اذا جاز القول لأنه يقتلها حكاً وصقلاً حتى تشف وتبرأ من الهنات والشوائب. ويخيل الينا انه يكاد يكون عبداً من عبيد الشعر وفقاً للتعبير القديم اذ لا يستقيم له امر العبارة الا بعد عنتر ولاي وتكرار ومراجعة، وكان الاخطل ابو العبارة المنحوتة بشغف وتوهج^(٢٧).

ولما كان الاخطل الصغير وفيأ لبناء القصيدة العربية معجباً بموسيقاها التي ترفل بها قصائده، فلقد عاد الى بناء اندلسي احبه إذ احيا الموشح ونظم بعض القصائد على بنائه، فكان من موشحاته «كيف انسى» و«الجل الملم» و«بأبي انت وأمي» حتى ولو لم يكن في هذه الموشحات ما في الاندلسية من تفنن وتركيب ادوار ، إلا انها لا تقتصر عما في الاندلسيات من رشاقة وعذوبة وصور.

فلغة الاخطل الصغير ليست وليدة مثاقفة أو معادلات فكرية مجردة، بل انها لغة الحياة العابرة من القلب الى مصبها على الورق . واشراق هذه اللغة أو وضوحها ليس ناجماً عن سطحياتها أو وقوعها في المباشرة، كما يرى البعض، بل عن فهم الاخطل الصغير للعملية الشعرية معاناة ومكابدة يرى إليها الشاعر بوصفها القدرة على استجلاء الغامض والخفي والتبسط فيه حتى الشفافية، ذلك أن خصوصية الشعر عند الاخطل تكمن في التوفيق بين روح عصره من جهة وبين لغة البداهة والطفولة وبكارة الأشياء، فالأخطل الصغير موضع حذر ورية من الحداثيين ومن «عصبة العشرة» الذين راوه في اطار الشكل والتعبير أميل إلى المحافظة وأقرب إلى المباشرة والافصاح. كما رأى البعض أن شعره يمتد في مسافة افقية ولا يوغل عمودياً في دهايز النفس ومناطقها المحرمة واللاواعية. كما أن البعض يأخذ عليه عدم ذهابه بعيداً في تفجير اللغة وتحطيم بناها السائدة؛ وهو ما اعتبره الاخطل فضيلة لا نقيصة إذ انه اعتبر أن الشعر هو فن الوضوح وانتشال المعنى من بئر العميق كي يصبح نبعاً مشاعاً على السطح.

ولما كان «بعض الربيع ببعض العطر يختصر» فان موشح «بأبي انت وأمي» يمكنه برأينا أن يختصر قمة الابتهاال والخشوع في تلك «الجحيم الفردوسي» المفتوح على الطمانينة كما على الأثم. انه الموشح الذي تترنح فيه الأدام على الشفير الفاصل

بين اللذة والألم وكأننا نسمع فيه تأوهات الحببية على الورق. فموشح الأخطل هذا ينغلق على ضميرين اثنين: المتكلم والمخاطب؛ وهو ما يسهل عليه الوصول إلى وجدان القارئ وهزّ هذا الوجدان بقوة. فعبر «أنا» المتكلم يتيح الشاعر لقارئه أن يتماهى مع بطله وأن يتقمص حالات وجدده وهيامه وكأنه طرف في لعبة الكتابة وفي نزف الموقف العاطفي الملتهب. ولأن الأخطل يخشى من إيقاع قرائه في التبرم والملل فهو نادراً ما يعتمد إلى اطالة القصيدة، لتجنب الوقوع في شرك التفكك والتبعثر وفقدان السيطرة على انساق التعبير، وقصائد الأخطل بمعظمها قصيرة أو متوسطة الطول. وهي قصائد مواقف وحالات وبرقيات خاطفة.

وقد جعل الأخطل لهذا الموشح لازمة محددة تتكرر عند بداية كل مقطع رابطة بين المشاهد عبر العود الدائم الى بدء الكلام:

اسقنيها بابي انت وامي

لا تلجلو الهمّ عني، انت همي^(٣٢)

هذا المفتاح المتكرر يحول الموشح الى ما يشبه دوران الدراويش حول لهب هو طقس النشوة والسفور، لأن الصوت الداعي هو صوت امرأة تصبو كما يصبو المتصوف الى متعة الاتحاد والخلود والفناء؛ وكأن لوعتها ناجمة عن الجمع بين البعد الحسيّ المثير والبعد غير الحسي الموصول بالمطلق والأفاق القاصية التي لا تترك ...

ففي هذا الموشح ذي التوتر العالي تحاول الخمرة نفسها أن تعبر عن وظيفتها الرمزية المشحونة بجسارة الأسر الواعي والتحدي، وكأنّ الأخطل الصغير الغي الحدود بين الحرية والشعر فإذا كانت الحرية تعبيراً عن غنائية شخصية قوامها ذات نوعية طليقة، فإن هذه الحرية تعثر على تجسيدها الاكمل في الشكل الغنائي، الذي يهشم معايير العقل والمنطق ويترك الروح على سجيتها ؛ ذلك أن الاحتفال شعرياً بالحياة هو احتفال «الهنية النشوى» أو «اللحظة الشعشعانية السعيدة» بحيث تتحول اللحظة صورة للحياة كلها، ومما لا مراء فيه أن هذا التصور الذي يهjis بالكلي يختار عناصره من عالم التفاصيل ومنمنمات العشق كما يفرضه ويتخيّره الحدس الغنائي الشخصي.

وحيث يسند الأخطل الصغير حميمية النادمة إلى صوت نسوي يبتهل الى حبيبة «اسقنيها بأبي انت وأمي» يردنا الأخطل الى تقليد اندلسي اطلت فيه الشاعرات تلمسن شعرية الأشياء المعيشة وتوجيهها في عالم يقرره الشعر ويعطيه الصياغة. انها قصائد الفعل التواصلي بين «الأنا» و«الأنت» كتبتّها حسانة التميمية، وقمر ، وعائشة القرطبية، وزينب المري، وغاية المنى، وبثينة بنت المعتد بن عباد وولادة بنت المستكفي وحفصة بنت الحاج كما كتبتها بضمير إحالي غائب انثى الأخطل التي تتخطى صورة الأنثى النمطية باتجاه امرأة حية تحمل الإثم والطهارة والرغبة والحرمان.

ولما كانت الموشحات قد نشأت في خدمة الغناء، كانت الموضوعات الأكثر اتصالاً بالغناء والترنيم هي موضوعات الغزل، ومن المعروف أن كلاً من الغزل والغناء مرتبط الى حد كبير بالشراب الذي يقبل عليه كل من الشاعر الغزل والمغني، لذلك فسرعان ما ارتبط الغزل والخمر بحيث صارا موضوعاً واحداً تعقب المرأة فيه بالاريج والشوق والحنين.

أما انثى الأخطل الصغير «المتورطة» بالفضح والتعرية فتتلاحق افعال امرها وقسمها: «بأبي انت وأمي اسقنيها وأملأ الكأس»، فتتواتر الأفعال الداعية للدخول في اللحظة الفردوسية وتختلط الذات بتفاصيل المكان، ويختلط المكان بالحلم، وكان الذات المنادية تتغلغل في الأشياء ، وتتسلل لتسكن روح عاشقها وكان المدخل الى موشح الأخطل هو المدخل الصوفي، لا من حيث أبعاده العقيدية أو الفيضانية أو الاشراقية، ولكن من حيث الأبعاد الوجدانية والشعورية للتجربة الصوفية. فالمقام الذي يعيشه المحبوب هو مقام «الرضا» المثلث الأقداس: الخمرة والمرأة والحب. فالخمرة حركة شوق الى اتحاد، اما الحب فيتعدي الاتحاد الى مراقبه العليا أي إلى وحدة الحب بالمحبوب. فالخمرة متلفة للنفس/ الأنا، لأن قلب العاشق المحب يصبح كلاً تتسارع فيه الآلام والأسقام من فرط الجوى «اسقنيها لا لتجلو الهم عني، انت همي».

فالجمع بين الحب والمحبوب هو جمع بالحب لا بالعقل. يصير فيه المحب مأخوذاً من كل انا: «انت همّي». انها رحلة الذات إلى الذات، رحلة فيها أن وليس فيها اين.

فالآن هو الليل مبعث الطمأنينة الذي تنشط فيه الأشواق وتتأجج المواجد، انه الليل الذي لم يبق فيه حال إلا حال العاشقين: «فلقد نام الندامى والخزامى» فاستعارة النوم تلف جميع الكائنات في حال من الهدوء يشبه العدم فالكل أوى الى مجاهل النوم ومتعه، ولم يبق ساهراً إلا أرق من وجده لا ينام بل ينتظر مزاحمة الوقت للوقت ومزاحمة الصبح للظلام: «زحم الصبح للظلام» وأن أوان انفصال العاشقين والكف عن تبادل قبلات الهوى:

قم نهنه شفتينا

ونذوب مهجتينا

رضي الحب علينا يا حبيبي^(٣)

جاء في المجلد الثالث عشر من «لسان العرب» أن نهنه أو النهنهة تعني الكف. تقول: نهنهت فلاناً إذا زجرته فتنهنه أي كلفته فكف. قال الشاعر:

نهنه دموعك، إن من

يفتر بالحدثان عاجز

وكان أصله من النهي.

وإذا كانت دعوة المحبوبة لحبيبها هي دعوة للكف عن التقبيل، فما ذلك إلا لمزاحمة الصبح لليل والخوف من افتضاح امرهما، لأن الليل وحده يرفق بالعاشقين ويقيم لهم سترأ ويحفظ سراً. فالليل يحنو ويكتم ولا يفضح، لذا فإن الكل يصلي لعدم انقضائه، حتى إذا انقضى رجا الكل عودته ولجأ إليه حاملاً أسرارهِ يعهد بها إليه لأن ختم الليل هو ختم التلاشي والمحو والحيمية.

ويمكن الإشارة الى أن «نهنه» بإمكانها أن تعني بالعامية شدة الإرهاق والتعب، وشدة الإرهاق تتأتى من الاستغراق في التقبيل والعناق، وكئن العاشقين وصلوا إلى ذروة النشوة التي هي ذروة استهلاك قبلهما. غير أن هذا المعنى يبقى ضعيفاً. إذا ما قيس بالنهي والكف، لأن الدعوة إلى النهنهة كانت عند اندحار جحافل الليل أمام

جحافل النور؛ حيث كان الحبيبان قد شهدا شهادة يقين صاف على تعانقهما وسكرهما
بنشوة التواصل التي نالت رضى الحب عليهما . فهناك من يدخل ملكوت الحب وهناك
من يبقى على ابوابه يعانق جحيمة دون الوصول إلى نشوته والحب برأى الأخطل هو
حال من العناق يذوب فيها الحبيب بحبيبه حتى لا انفصال ولا ثنائية:

غنني، واسكب غناك ولماك

في فمي، فدبت فاك، هل أراك

وعلى قلبي يداك ورضاك

هكذا اهل الغزل

كلما خافوا الملل

انعشوه بالقبل يا حبيبي^(٢٤)

فالحبيبة مخلصه وفيه لعراقة تقليدها عندما بدأ الشعر حداء «غنني» . إذ إن
العلاقة الأزلية قائمة أبداً بين الموسيقى والشعر ثم إن الفاظ هذه القصيدة التي
أرادها الأخطل الصغير لطيفة، سلسلة، يسيرة على الأذن، كانت لتجذب أذن اسمهان
المغنية وأذن المستمع وإحساسه الفطري الغريزي إلى جانب المضمون الملحن: فالغناء
كحال الجنون منسكب بين شفاء العاشقين، أحدهما يفدي الآخر، إذ يفدي فمه، يعلن
على الملأ أنه يرى إلى ملامسته ورضاه، حتى إذا خشي الحبيب ملل حبيبه، عاد ينعشه
بقبلات تعيد إليه حمأة الحب المقدس واشتعال لهبه:

صبها من شفتيك في شفتيّا

ثم غرق ناظريك في ناظريّا

واختصرها ما عليك أو عليّا

إن تكن أنت أنا

وجعلنا الزمنا

قطرة في كاسنا يا حبيبي^(٢٥)

لقد استهلك الأخطل قاموس الخمر إذ قال «اسقنيها، واملا الكأس، واسكب غناك،
وصبها من شفتيك» كما أنه استهلك قاموس التواصل المتناغم: «اسكب غناك ولماك في فمي
صبها من شفتيك في شفتيّا، ثم غرق ناظريك في ناظريّا» ، غير أن هذه الأفعال جعلت من

الخمرة ظلاً من ظلال الابتسام والغرام والغناء والجنون والنشوة. وقد حل المعشوق محل الساقى، مقصراً طرقات صب الخمر بين شفة وشفة، وكأن الخمرة لم تعد لكأس تحنو عليها كما على الندامى، فالحبيبة لم تعد تطبق هذا الاسراف والتبذير في البعد المكاني:

صبها من شفتيك في شفتي

واختصرها ما عليك او علياً

ان تكن انت انا

وجعلنا الزمنا

قطرة في كأسنا يا حبيبي

انها حال من الحلول الصوفي بلغ إليها الحبيبان، فتلاشت هويتهما بالجمع والوحدة، فالجمع ابدأ جمعان: جمع بالوحدة وهو جمع الخاصة من العشاق وجمع بالافتراق وهو الجمع الذي درجت عليه العامة من الناس، الجمع بالوحدة فناء العاشق في المعشوق، فناء تنتفي فيه كل انائية وشخصانية. فإذا العاشق والمعشوق واحد لا يفصلهما بعد ولا يفرقهما بين ، وهذا الجمع لايتأتى إلا بالحب تنتفي به مقاييس الحس والعقل والزمن. اما الجمع بالافتراق فهو جمع بالعقل لا بالحب حيث يبقى العاشق في انائيته وتبقى العلاقة بينه وبين محبوبه علاقة ثنائية يفصل بينهما بعد ويفرقهما بين.

وإذ يبرح العشق بالعاشق يفنى فناءً كلياً عن هويته وذاته وزمنه ولا يعود في الوجود إلا هذا الواحد الأحد «ان تكن انت انا» ولكن كثيراً ما يستبد بالمحب حبه فيبوح بما يجب أن يبقى مكتوماً، وكأنه من قرط حبه، والحب جذوة من عالم الغيب غفل عن عالم الحس والعقل ، فأصابه لفرط انجذابه، الطيش فباح.

ولما حاول بشاره الخوري أن يتخطى المذهبيات الضيقة، فقد جدد بالإيقاع دون أن يلغيه كما فعل السرياليون كما جدد بالصورة ليجعلها عنصراً معادلاً في القيمة للإيقاع كي يتحامى تطرف المذهب الرمزي الذي حاول دعائه أن يغلبوا الإيقاع على الصورة تغليياً يكاد ينفي فاعليتها في البناء الشعري.

هذا الكلف بالموسيقى نجده في موشح «بأبي أنت وأمي» الذي استعمل فيه بحر

الرمل في أكثر أوجهه التي يأتي بها إذ استعمل القسم التام منه في أول المقطوعة ثم استعمل بعد البيتين الأولين مجزؤه الرمل ولم يدخل في موشحه من الزحافات غير زحاف الخين وهو من أحسن زحافات هذا البحر. وفي المقطوعة الثانية من هذا الموشح استعمل الأخطل الصغير نوعين من بحر الرمل هما المقصور والرمل المجزوء؛ ليعود من جديد إلى الرمل التام والرمل المجزوء، وكأن الشاعر الذي تقيد بالبحر الواحد قد نوع في اضربه تنوعاً يُفني الموشح بالموسيقى والحركة إذ عرف أن بدايته رقة وتمهل حيث كانت الدعوة أمرة أسرة إلى أن كانت النقلة الموسيقية في البحر نقلة تستلزم الحركة والوثوب والسرعة:

«هكذا اهل الغزل - كلما خافوا الملل- انعشوه بالقبل،

وقد احتلت الخمرة في هذا الموشح - إن لم نقل في شعر الأخطل- مكانة تكاد تكون موازية لمكانة المرأة فيه، لأن كليهما مصدر اللذة والنشوة في رحاب الجمال الحسي والمعيش، فإذا كان الشعراء من قبل قد أفردوا للخمرة قصائد مستقلة ، فإن بشاره الخوري كان يجمع بين الكليات تحقق لذته في نفسه الإحساس المعانق لمفاتيح الدنيا، فهو ابدأ ساعٍ للالتحام الكلي بكل ما يثير فيه احساس الهيام والنشوة، وكان التحامه نوع من الصوفية وفيض يعانق الروح ويغمرهما بلذة الامتداد:

وكد الهوى والخمرُ ليلة مولدي

وسيحملان معي على الواحي

يا ذابح العنقود خضب كفه

بدمائه بوركت من سفاح^(٣٦)

ثم إن الأخطل الصغير الذي اسكرته الكلمة المبدعة، امضى العمر متعاقداً مع الخمرة والمرأة والغزل، ولكن الأخطل في غزله «لم يكن من المجدبين لأنه في أكثره لم يتعد حدود الغزل العربي القديم، فقد ظل الجمال لديه حسياً ظاهرياً، إذ قلما نراه يحدثنا عن لواجع القلب واشواق النفس وعذاب الروح.

إلا أن ذلك لا يمنعنا من القول، إنه قد ارتفع في غزله وسما به إلى مكانة عالية وخصوصاً فيما يتعلق بعنصري الصياغة والألفاظ إذ أبعدنا عن الاصباغ والتشبيهات المملة التي شاعت في عصور الانحطاط، وعاد بالشعر الغزلي إلى العصور العربية الزاهرة، حيث نجد في شعره استيحاء لشعر كبار الشعراء الغزليين أمثال عمر بن أبي ربيعة وجميل بن معمر، حتى غدا وكأنه يمثل حلقة من حلقات الماضي البعيد والحاضر المستجد^(٢٧)

فاذا شئنا أن نقارن بين قصائد ثلاث من قصائد الأخطل الغزلية لاكتيست علينا صور حبيباته اللواتي تتشابهن إلى حد الانصهار والاندماج، وكان ما فاتنا من عنصر الصورة في اللوحة الأولى جاء عليه في اللوحة الثانية واستعاد بقية التفاصيل حتى ينهكها

وهاكم بعض صور هذه القصائد وهي «الصبا والجمال»^(٢٨) «رب قل للجوع»^(٢٩)

«وهند وامها»^(٣٠) . وقد جاء في «الصبا والجمال» قوله:

سكر الروض سكرة صرعته

عند مجرى العبير من نهديك

قتل الورد نفسه حسداً منك

والقى بمياه في وجنتيك

والفراشات ملئت الزهر لما

حدثها الإنسام عن شفقتك

أما في «رب قل للجوع» فقال الأخطل:

المهــــــــــــــــا اهتت اليك المقلتين

والظبيــــــــــــــــا اهتت اليك العنقــــــــــــــــا

فهــــــــــــــــما في الحسن اسنى حليتين

للعــــــــــــــــذارى جل من قد خلقــــــــــــــــا

ودرى الروض بتين المنحــــــــــــــــتين

وقديماً يعشق الروض الحسنــــــــــــــــان

فكســــــــــــــــا بالورد منها الوجدتين

وكســــــــــــــــا مبسمها بالاقحــــــــــــــــوان

ورمى في صدرها رمانتين
من رأى الرمان فوق الخيزران
منهما في صدرها كالموجتين
أي صباً ما تمنى الغرقا
وأخيراً قال الأخطال في «هند وامها»:

انت هند - تشكو إلى أمها
فسبحان من جمع النيرين
فقال لها - إن هذا الضحى
أتاني وقبلي قسبلتين
وفر فلما رأني الدجى
حباني من شعره خصلتين
وذوب من لونه سائلأ
وكلني منه في المقلتين
.... وجئت الى الروض عند الصباح
لاخجب نفسي عن كل عين
... فخببات وجهي، ولكنه
الى الصدر يام مدّ اليدين
ويا دهشتي حين فتحت عيني
وشاهدت في الصدر رمانتين
وما زال بي الغصن حتى انحنى
على قدمي ساجداً سجدتين
وكان على رأسه وريتان
فقدم لي تينك الوريدين
... فسرحت الى البحر للابتعاد
فحملني، ويحه مسوجتين

فمنما سمرت إلا وقد ثارتا

بريفي كالبحر رجراجستين

تطالعنا في القصائد الثلاث حبيبة تختصر جمالات الطبيعة والرياض، وكأن الطبيعة تبقى غير مكتملة إلا لترى انعكاسها في صورة غادة حسناء تحيي جمالاتها، وتحاكيها بالحركة والحياة، وكأن الأخطل الصغير رسام ينقل ألوان الخالق ليسكبها في مخلوقاته؛ إذ إن كل الألوان التي يلون بها ريشته هي ألوان مستمدة من الضحى والدجى والورد والأقحوان فتارة هو مترنح بين شُعر الليل وقُبل الضحى، وتارة نراه مأخوذاً بسحر عيني المها أو كبرياء اعناق الظباء، وأخرى سابحاً في عالم عابق بالعطر والأريج وتكرر الرمان والنهدين. وما القاسم المشترك بينهما إلا شدة الملمس إلى شدة التكرار وتوهج الرمز. وما بين الطبيعة والحبيبة هو ما بين امرأة وامرأة من الغيرة والتباهي والحسد غير أن غيرة الطبيعة هي الغيرة الفاضحة طالما أن الطبيعة جامدة، والحبيبة متحركة تضج بالحياة والشباب، هذا التشخيص يسقطه الأخطل الصغير على الروض فيسكر وعلى اللورد فيحسد، وعلى الفراشات فتمل الزهر وتعشق الشفتين؛ فكل ما في الطبيعة متبرم قلق يسعى لنيل رضى حبيبته وقبولها هداياه. وما الهدايا سوى المقل، والعنق والقبل والشعر، والخيزران، والنهدين والردفين، بعضها من نواميس الوقت، وبعضها من عطايا الطبيعة وبعضها من موج البحر، وكلها يتكرر ويتشابه لأن الواهب واحد وقد اختار أحسن حلاه وغلالاته ليلبسها عروس الأخطل الصغير التي لا زالت تشبه عرائس الشعر منذ كان للمرأة فيه مقام ومنزلة ومجلس.

وإذا كان هناك من لمحة أضافها الأخطل فهي ريشة الليل الذي نوب سواده ليكحل به عيني الحبيبة وكأنه الرسام الذي خشي أن يفوته تفصيل في اكتمال صورة الحبيبة فلم يتوقف عند سواد الشعر وحسب بل تعداه إلى تحكيل المقلتين، وفي هذا تأكيد على سواد المقلتين في صفحة وجه مشرق يشبه الضحى بل يشبه ربما اشراق الكون في سفر التكوين.

ولما كانت هناك صور بدوية كصورة المها والظباء، فنحن نسأل الأخطل لم قفز من الصحراء إلى البحر الذي أهدى حبيبته الردفين، وقد كانت للردفين مقاييس في

الشعر قديماً هي صورة كثنان الرمل؛ وهل أن الأخطل رأى في حركة الموج صورة أكثر اسراً وجمالاً، إذ أن الكثنان توحى بالاكتنان والتجمع في حين أن الأمواج توحى بالانفلاش والحركة؟.

إلى جانب هذه القصائد التي تقوم إما على الوصف أو الحوار المغناج بين هند وأمها فكثيراً ما انصرف الأخطل الصغير إلى الأسلوب القصصي يحكي فيه قصص العشاق أو البطولات أو مكارم الوفاء والحلم والعدل والأخلاق. هذا النوع من الشعر كان اللبنانيون أول من استلهمه بحكم اتصالهم بالثقافة الغربية، ومن هؤلاء المفتبسين الرواد بشاره الخوري، وخليل مطران، والياس فياض، وإمين تقي الدين وشبلي الملاط. وقد تأثروا أكثر ما تأثروا بالشعراء القصصيين الفرنسيين وظل بشاره الخوري مع ذلك أكثر أصالة وأعلق سبباً من أي منهم بجنود العربية حتى في هذا النوع الأدبي الذي اعتبر آنذاك جديداً^(٣٦)، وقد نظم بشاره الخوري في هذا النوع عدداً من القصائد أهمها «عروة وعفراء» و«عمر ونعم» و«المسلول: مترجمة عن الكأس والشفاء لألفرد دو موسيه» و«سلمى الكورانية» و«من مأسى الحرب» و«الريال المزيف» و«سلفين وجيروم»: مقتبسة عن الشاعر الإيطالي «جيوفاني بوكاسو».

غير أن علاقة الأخطل الصغير بعمر بن أبي ربيعة تبقى العلاقة السافرة الوفية حتى لأحباء عمر. وكان الأخطل لم يشأ المداورة أو الإشارة أو التلميح بل قصد المباشرة والتصريح إذ كتب قصيدته «عمر ونعم»^(٣٧) مازجاً فيها بين القديم والحديث، وبين مجدي الحب والشعر.

فصاحب القصيدة هو الأخطل الصغير لا أخطل بني أمية، الشاعر اللبناني المعاصر الذي ابرز في العنوان اسماً ينهض عنه في الذاكرة من شعراء القرن الأول للهجرة هو عمر بن عبدالله بن أبي ربيعة. فالعنوان يردنا إلى التاريخ ويصدنا عنه في الوقت نفسه، لأن الغرض من الشعر ليس التأريخ لسيرة عمر وحسب وإنما الغرض استعارة اسم لمسمى مختلف في النسبة والعصر وخلق مركب مزيج من القديم والحديث في لعبة أصبح يطلق عليها اليوم «لعبة الأقنعة» إذ يختفي الحاضر وراء الغائب وتتراكب الأصوات فيتداخل القول ويمتزج الحديث لما بينهما من وجوه الشبه.

فمن المعروف أن عمر بن أبي ربيعة خارج في شعره عن مألوف الشعر يدفع تجربته إلى البحث عن المبتكر الجديد، وهو خارج في عقيدته التي يجاهر بها، متطرف في مواقفه، وكأن قديمه يستحضر لرفد جديد الأخطال والشهادة له بعراقه الأصل.

فأول صورة من صور انغراس القصيدة في القديم إيقاعها، فلقد جاء الإيقاع فيها ترتيباً منسجماً يلتزمه الشاعر من أول سطر حتى آخر سطر انسجماً عجيماً يطفئ عليه كم يتردد في كل سطر بدون تغيير يذكر وهذا الكم الأساسي الذي يملأ القصيدة هو الرجز في تفعيلاته حيناً وجوازاته أحياناً.

وقصيدة «عمر ونعم» من جهة إيقاعها غير منفكة عن مدلول عنوانها المستعار، وقد بقيت مشدودة إلى السنة المشتركة والإيقاع التراثي، بل إننا ندعي أن الانخراط في الإيقاع التراثي حمل الشاعر في هذه القصيدة إلى أن يركب ما ركبه الشعراء قديماً من حرص على الكم الصوتي مما يؤكد الجري وراء نمطية الإيقاع. فالقصيدة تنبني من جهة الإيقاع على التناقض، فهي تبشر بميلاد الجديد وتسلك سلوك القديم في اشد تمسك بالإيقاع والحفاظ على القوافي وتناسقها.

«عمر ونعم» هي القصيدة التي يراود فيها الأخطال الشهوة دون أن يتردى بها ويُشغف بالحسن ويتعبد له دون أن يسطع وعي الإثم في ضميره ودون أن تستولي الغرائز الضارية على منازعه^(٣٢)، انه النرجسي بلا منازع تنعكس صوره في مزايا الشعر والحب. والزمن والطبيعة، وما عمر ونعم إلا اصدقاء وذكر؛ عمر ونعم ذريعتان من ذرائع القص الشعرية يلجأ إليها الأخطال يبني معماره، ويسفحها ضحية على منابرهِ يصعد فيها إلى نرى الخلد. فبنام تحت قدميها الزمن.

وحده الشعر يدرك عند الأخطال مكانته واصطفاءه، اما عشاق التاريخ فكانتهما مجهولا الهوية، يعود بهما الأخطال ويذكر هذا عمر وهذه نعم وتلك الذكر. انه يبتعثهما من كهوف بعيدة موهلة في القدم ليرى كيف يصير الحب كالطيف في الحلم، قليل الظل خلا شفافية نفتها عنه اربية الشعر:

اخاك يا شعورُ فهذا عُمرُ

وهذه نعم وتلك الذُكْرُ^(٣٤)

المخاطب هو الأخطل الصغير والمخاطب مملكة الشعر يناجيها قائلاً: أخاك ، وكيف ينبر الأخ أخاه وهما من رحم واحد تألفا ولم يختلفا، الأخطل يخاطب الشعر أمراً ناهياً: الزم أخاك، وليكن الوفاء كنس التبادل بينكما، الزمه فهو حريٌّ أن ينقل إليك أخبار عشاق الأمس وقصصهم وحكاياهم، انه الأخطل ينتقي ويضيف الى شجرة الشعر من راء مستحقاً. وقد أثر من المستحقين شاعراً غزلاً استوقفه هو عمر بن ابي ربيعة الذي لا تكتمل صورته إلا بنعم التي ميزها بين نساء عالمه وهن كثر.

وقد شد الأخطل الرجال الى موضع «ذي دوران» الذي كان له شرف احتضان عمر ونعم، وهناك رأى الأخطل أن الحبيبين «لوحان من فجر الصبا ووروده»، فاللوح صنو الكتابة منذ فجر التاريخ، لأن اللوح حمل الينا وصايا موسى وكتابات العهد القديم، وكان هذين اللوحين عادة ليشهدا على حفريات الحب الذي عرفته مدائن العصر الأموي أو مغامرات اتخذت في زمن قصي طابع المهابة والقدسية، إذ كان عمر كثير المغامرة في مكة وفي أزمنة الحج والابتهاال، فكما أن المؤمنين يصعدون صلواتهم انكساراً وابتهالاً كذلك عمر يصعد نجواه ابتلاءً وحرقة لامرأة يتوب إليها ويعتذر. فعندما يكتب الشاعر امرأة فإنه بها يكتب اذ تصبح وشمه وعلامته الفارقة يتميز بها كما تتميز به. «فالرجل ليس سوى آلة أعدت ليدي امرأة، وهو عندها ما نحتته فهذبته الالام والاحلام»^(٣٦) فبعد أن كان لوحاً صامتاً تحول إلى لوح ينطق بأوجاع الهوى وأماته.

وإذ يتحول الأخطل الصغير عن نرجسيته الشعرية ليتقمص جلد عمر ونعم يعود بعد نعتهما باللوحتين لنعتهما بالفرخين فيقول:

فرخان في وخر تلاقى جانح

وجانح ومنقـرُ ومنقـرُ

يختلس القبلـة من مبـسهما

هل تعرف العصفور كيف ينقرُ؟

وهو إذا امعن في ارتشافها

علمنا كيف ينوب السكر^(٣٧)

إن نعت الأخطل الصغير لعمر ونعم بالفرخين، دلالة على رطوبة عوديهما وبناعة شبابهيهما، فالأخطل الصغير يفرق في مراعاة نظير تامة إذ يستحضر للفرخين وكرهما، وكان الأوكار صنو المضارب، توحى بالحميمية والتخصيص، تؤوب إليها صغار الطير بحثاً عن الدفء والأمان، كما يؤوب إليها طيران عاشقان يغطي أحدهما الآخر بريش جناحيه، يضمه ويعانقه ويمتنع عنه عوازل العالم الخارجي وحساده. فبعد أن تلاقى الجناح بالجناح بدأت القلب المختلصة بين المنقر والمنقر، ودبت الحياة في اللوحين تنبض بحركة ندية، تروح تبطئ شيئاً فشيئاً وتنتقل من قبل متسركة ومن نقر المناقير إلى الارتشاف ولذة المذاق، فالنقر كان بداية حتى إذا تمّ العناق واطمان كل الف لإلفه امعن الفرخ في ارتشاف شفتي فرخته، وفي الارتشاف نشوة لمرتشف يعلمنا بها كيف يذيب السكر، والسكر ليس سريع الذوبان إذا لم يكن إلا الرضاب يذيبه. كذا القيلة بين المحبين رسالة أولى ممهدة من رسائل الهوى، إنها الرسالة الشاهدة أو الرسالة الأقصر التي لا تخطئ عنواناً.

ومن خطاب مملكة الشعر ينتقل الأخطل الصغير إلى مناداة أبي الخطاب قائلاً:

إيه أبا الخطاب ما أحلى الهوى

تنظم من نواره وتنثر

فبعضه يحلم في أوراقه

وبعضه على الربي مبعثر^(٣٧)

إن الهوى هو القاسم المشترك بين الأخطل الصغير وعمر بن أبي ربيعة، ما كان منه مستتراً أو ما كان معلناً، وهو ما شاع وانتشر بالغناء. فأبو الخطاب شاعر الهوى بلا منازع وهذا ما تؤكدُه الروايات عنه إذ قال له سليمان بن عبد الملك وكان لا يزال أميراً: لماذا لا تمدحنا يا أبا الخطاب؟ فقال عمر: أنا لا أمدح إلا النساء^(٣٨).

ومن المعروف أن شعر أبي الخطاب -كما شعر الأخطل- كثيراً ما كان يُغنى لرقّة حواشيه وعذوبة موضوعاته والحنان «فأبو الخطاب قضى شطراً غير يسير من شبابه في المدينة، وكانت المدينة بلد الغناء والطرب، وفيها ظهرت القافلة الأولى من

أهل هذا الفن، وفيها نشأ أشهرهم، وإليها وفد أكثر الطلاب يقصدونها دون غيرها، وقد روي أن ابن سريج والغريض المكيين قدما المدينة يتعرضان لمعروف أهلها ويوزران من بها من أصحابها»^(٣٩).

وكان عمر كثير التردد مع رفاقه إلى مجالس الغناء «فيغشون مرة عزة الميلاء ومنزل جميلة. والرواة يزعمون أن نقرأ منهم وفدوا على عزة مرة فعقدت لهم مجلس غناء، ثم اندفعت تغني لحناً لها بشعر عمر، فطرب وشق ثيابه وصاح صيحة عظيمة صعد معها، فلما أفاق قال له القوم: لغيرك الجهل يا أبا الخطاب، قال: اني سمعت والله ما لم املك معه نفسي ولا عقلي»^(٤٠).

ان مجلساً كهذا المجلس يستحضره الأخطل الصغير ويجعل منه حلاًماً من أحلام حياته في قصيدته «حلم عربي»، فيود أن يعيش مع عمر ومغنييه ومغنياته وندمانه بين الكواعب الحسان وغلاتهن الشفافة وأطرافهن المريضة، وما هم بعد ذلك أطال العمر أم قصر. ان يوماً فيه ما فيه من اللذات الملعنة والمستترة لهو يوم يختصر العمر وفي اختصاره تكثيف وكفاية عن أيام ملولة لا فرح فيها ولا نشوة ولا طرب ولا خمر ولا نساء، وفي هذا يقول الأخطل:

ومن لي بمعبّد وابن عائشة ومالك والغريض
برئاسة ابن سريج ملتئمين في الروض الأريض
وبشاعر الغيد ابن مخزوم ونابغة القريض
في مثل ليلات الوليد نقول للكاسات فيضي
بين الكواعب من حباب والنواهد من بغيض
يخطرن تيهاً في غلاتهن من حُمر وبيض
فإذا نظرن فعن مريض وإذا بسمن فعن وميض
عش هكذا يوماً، وتستغني عن العمر العريض^(٤١)

ولما انتقل عمر إلى مكة استمر في اللهو وسبله، ولم يكن ادل على لهوه من اختياره اثنين من أعظم مغني مكة في ذلك العصر ليكونا مغنييه ورفيقيه إلى أكثر مجالس العبث والطرب «هما ابن سريج والغريض»^(٤٢)

هذا وجه من وجوه ابي الخطاب الذي يستذكره الاخطل الصغير ويستحضره
عبر الأزمنة والمسافات ليخاطبه قائلاً:

مــــــــلات افق الحب عطراً وسنئ
وصوراً للوحي فيها سور
الجنة الزهراء ما ترسمه
والخمرة العذراء ما تعتصر
والنغم الخالد ما تنشده
والمثل الشارذ ما تبثرك
الطرب الســــــــمخ إذا دارت طلا
او سبق: فالشاعر المغنـــــــــى
خلق ولا تحفل ، انزى حاسد
او انبرى لحنفـه شويعر^(٤٣)

فكما كان عمر من اعطر الناس واحسنهم هيئة، هكذا كان شعره قد ملا الأفق عطراً
وسنئ، انه شعر لا ترهيب فيه، وانما ترغيب ووعد بجنة زهراء وخمرة عذراء لأن جنات عمر
تحاكي جنات الخلد في ملقوسها ومباهجها ووعدها وثوابها، فاذا هي خمرة ونغم وطرب.

انه عمر، أخو سفر، وجواب آفاق تقاذفته الفلوات فهو أشعث أغبر، لا يستتر من
شمس تلفحه، ولا يتدبراً من برد يؤله ويسقمه ، حتى إذا كان التطواف والغبار صفة
يعرف بها لتجشمه شوق المسافات للمسافات سعياً لنغم، فهو كالبلبل عاب عليه
حساده طرح ريش راحوا به يأتزون.

وكيف لا يكثر حساد ابي الخطاب عمر بن عبدالله بن ابي ربيعة المخزومي «وكان
تاجراً موسراً كما كان غزير الشعر جواداً به، ولذا ما قال يعقوب بن اسحاق: كانت العرب
تقر لغريش بالتقدم في كل شيء عليها إلا في الشعر... فإنها كانت لا تقر لها به حتى كان
(عمر بن ابي ربيعة) فاقرت لها الشعراء بالشعر أيضاً... ولم تنازعها شيئاً»^(٤٤).

وكما تعرض عمر بن ابي ربيعة لنقد الحساد والناقمين، هكذا كان حال الأخطل الصغير مع عصابة العشرة التي عقدت المقالات التي تتناوله بالنقد المرّ، فكان الأخطل «يقرا ما يكتب وفي نفسه جيشان البركان لأن الكلمة المسيئة كانت تقض عليه المضاجع»^(٤٥) حتى اذا شاء الرد قال موجهاً كلامه الى عمر بن ابي ربيعة:

حلق ولا تحفل الزرى حاسد

او انبرى لحنقه شويعر

عاب على البلبل ما يطرحه

من ريشه وهو به ياتزر

لقد كانت السهام التي اصابته الأخطل الصغير من عصابة العشرة كسهام فيلسوف الفريكة امين الريحاني في «أنتم الشعراء»^(٤٦) ومارون عبود في كتابيه «مجددون ومجترون»^(٤٧) و«على المحك»^(٤٨) انها السهام التي كانت باعثاً لان يتفوق الأخطل على نفسه ولأن يعتبر كل قصيدة من قصائده درجة صاعدة في سلم تكامله.

ويخطئ من يعتقد أن الأخطل الصغير كان ينظم كما يغرد الطير أو يسقسق الجدول. فما بلغ الذي وصل إليه إلا بالعناء والجهد المضني، والتحدي للنقاد والحساد فقد كان يود أن يؤثر عنه السهولة في النظم والسرعة في الخاطر، ولكن الحقيقة أنه كان يعاني مخاضاً عسيراً، ونادراً ما يرضى عما يكتب، فيعيده مرات ومرات إلى أن يخرج من يديه كائناتاً سوياً»^(٤٩).

ويرى إحسان عباس «أن القديم كثيراً ما قدم للأخطل صورا من الاستشهاد في الحب، خصوصاً بعد أن اخذ يؤمن أن الحب هو الرابطة التي تصل بين الموجودات من أحياء وغير أحياء، فصور في قصة طويلة كيف مات عروة وماتت عفراء في اثره شهيدي غرام، ثم تناول قصة عمر ونعم فلم يستطع أن يصنع منها قصة ولكنه بلغ بها ادق ما استطاعه من تصوير»^(٥٠).

وينتقل الاخطال الصغير بعد أن طوى صفحة حساده وكل شويهر تناول به عيب
أو تعبير الى استحلاف عمر بنعم فكان من أمر «ليلة ذي دوران»، وما مدى الخيال
فيها أو الواقع؟

قل لي بنعم وياتراب لها
يلعبن ما شاء الصببا والأشُر
ليلة ذي دوران، هل كانت كما
حسنت. أم أخيلة ومخيلة
ونعم هل كانت كما صورت، أم
بالغ في تلوينها المصور،^(٥١)

إن عمر إذ يعطينا صورة للحالة الاجتماعية في بلاد الحجاز فهو يعطينا صورة
للامكنة الجغرافية التي شهدت على غزواته «فموضع لقائه مع نعم كان بذي دوران»
وليلة ذي دوران جيشمني السرى
وقد يجشم الهول المحب المفر^(٥٢)

أما الاخطال الصغير فيعود ويسأل عمر متحرراً عن «ليلة ذي دوران» ويستحلف
عمر بمن يحب ويكرر لفظة الصورة يقرنها بمخيلة المصور، وكأنه يشك بغزوة عمر ،
وجراته وشهرة رائتيه، بل يشك بقص كابده عمر ولحق كل تقابله، فعمر ذائع
الصيت مشهوره، وعواذله كثر، وغالبية نسائه من الأشراف وصروقه النسب، ولكن
رغم هذا لم يكن عمر يكف عن ذنوبه أو يحجم عن لباناته ، فهو إذ يطل على ديار نعم
يصف لنا حركة الحي ليلاً وسمر أهله، وكيف أن الرجال يسهرون في حين أن النساء
ينسحن الى داخل مضاريهن انسحاباً جعل عمر في حيرة من أمره، وخوف من عدم
اهتمامه إلى خباء من يقصد:

وبت أناجي النفس ابن خببها
وكيف لما أتى من الأمر مستهزئ
فدل عليها القلب رثاً عرفتها
لها، وهوى النفس الذي كاد يظهر^(٥٣)

وإذا كان الطيب علامة مميزة لنعم، فهذا يعني أن المخزومي كان قد اعتاد رائحة نعم، إذ إنها اليفة لديه، وهي علامتها التي يعرفها بها، ولطالما تنشق هذا الطيب، واننشى به، إذ إنه كان لصيقاً بجلد نعم، وكأنه صار هو رائحة ذلك الجلد.

الآن وقد اهتدى عمر إلى خباء نعم فهل سهلت عليه مهمته أم كان عليه أن ينتظر وقت اقتحام الخباء، وكان عليه أن يكون دقيق الملاحظة متنبهاً لكل حركة تصدر عن الحي، فطناً لعالم من أنوار الطبيعة وقمرها ونجومها، كما لأنوار الحي ومصايحه ونيرانه، إلى جانب سماره ورعيانه. وما أن فاجأ عمر حبيبته حتى سألت:

فو الله ما أدري اتعجبل حاجة

سرت بك، ام قد نام من كنت تحذر^(٥٤)

وكان نعم التي بادرت عمر بالسؤال عن حاجته كانت تبادلته شعوراً بشعور، فهي لم تتجاوز حدَّ سؤال واحد وحيد حتى دخلت مع عمر في حال من العناق استمر الليل بطوله لأن نزوات العاشقين ما أن تستفيق حتى تعود وتتفجر إلى أن أذن الفجر بالطلوع والحي بالهبوب، وكان صوت المنادي يرجع قائلاً: ترحلوا. فتتكر عمر برداء من الخز، وكان مجنه «كاعبان ومعصر».

ومن المعروف «أن شعر عمر الذي يقرّ فيه بفسقه ليس كثيراً، ومن يدري فلعلّ بعضه قد ضاع فيما ضاع من شعره، أو أن الرواة أو المتحرجين منه بنوع خاص قد أسقطوا ما استطاعوا إسقاطه من شعر العبت والمجون»^(٥٥).

ولكن مهما يكن من كذب عمر بن أبي ربيعة - إذا كان هناك من كذب - في أخبار غزواته، فالذي لا شك فيه «أنه كان محتشماً في حديثه، عفيف القول في شعره، فليس في كل ما قرأ النقاد له أو عنه تقوّه بلفظ فاحش بذى»، وليس في كل ما تحدّر من شعره أثر من هذا، ويظهر أنه نشأ نشأة فيها احترام لمثل هذه اللفة في اللفظ شأن الكثيرين من الأشراف. ولعلّ عمر قد تثر بلفة القرآن وأساليبه، فالقرآن حين يعرض لذكر علاقات الرجال مع النساء يجنح إلى الكناية ويرغب عن اللفظ الخسيس المفحش إلى ما يدلّ على معناه من غيره. وليس غريباً أن تكون هذه الناحية من آداب عمر في

حديثه وشعره قد يسُرَّت عليه أمر ترده على النساء فلمن إليه ولم ينفرن منه ورغب بعضهن في أن يسمعن شعره فيهن.

إزاء هذه الرواية والشهادات نعود فنسأل الأخطل الصغير: ما الذي دفعه للشك في الرائية الأشهر لعمر؟ ولماذا ظن أنها من نسج خيال أو من صور المبالغة؟ علماً أن الأخطل وكما قال احسان عباس قصّر في عمر ونعم عن تحويل قصيدته إلى قصة وبنائها بنية درامية كما بنيت قصيدة «أمن آل نعم» بين يدي عمر بن أبي ربيعة.

وإذ يرى احسان عباس إلى تقصير الأخطل الصغير في قصه، وعجزه عن البلوغ بعمر ونعم حدّ الأسطورة أو النموذج الأعلى، فإن عمر في شعره - وعلى عكس الأخطل الصغير - لم يقصر في قصه «فالصفة الغالبة في شعر عمر إنما هي ذلك القصص الجميل، والحديث العذب المعسول الذي يصف فيه لياليه البيض مع أحبائه البيض الحسان»^(٥٦).

ولما كان عمر يتعفف ويشف في وصف لقائه بنعم ويقف فيه عند حدّ التقبيل فإن الأخطل الصغير يطلق لمخيلته العنان متجاوزاً حدود عمر، ومتهماً إيّاه بما يتجاوز القبل إلى أشياء لا تدخل في باب المسمى والمجهور به فيقول مخاطباً عمر:

وانت لا تالو دعاباً في الهوى

شم وتقبيل واشياء أخر^(٥٧)

وما أن يشير الأخطل الصغير إلى «الأشياء الأخر» حتى يستدرك هتك سرّ عمر، فيتوقف ويتحول عن عمر إلى مواطن صباه أي إلى الحجاز الذي نعتوه بالمجذب، وتعاموا فيه عن وجود نعم الروضة والنهر:

قالوا الحجاز مجذب لما عموا

وثُعْمُ قِيهِ روضةً ونَهْر^(٥٨)

فمن المعروف تاريخياً أن شمالي الجزيرة العربية كانت قبل الإسلام، أرضاً مقفرة جرداء، إلا في بعض مواضع معينة، وصار أن اتخذتها بعض القوافل التجارية

ممرأً لتجارتها، وكان في الحجاز القطر الذي يحاذي شاطئ البحر الأحمر الشرقي من الشمال، مدينة من أعظم مدن هذا الخط التجاري شأنًا هي مكة، وكان فيه أيضاً مدينتان أخريان، المدينة والطائف لم تعدما بعض الوسائل التي ساعدت على نموهما من زراعة في الواحدة وجودة مناخ في الأخرى.

وكان أهل الحجاز محصورين إلى حدٍ كبير في حجازهم هذا، إلا بعض عائلات من قريش اتخذت التجارة مهنة لها، ومنها عائلة عمر «آل مخزوم» وكانت لهذه العائلات القرشية رحلات في الشتاء، وفي الصيف إلى سورية أو اليمن أو الحبشة، غير أن هذه القافلات التجارية لم يكن بوسعها أن تحيي قطراً كبيراً كهذا «غير ذي زرع ولا ضرع» كما يقول ابن خلدون.

غير أن زرع عمر وضرعه كان بالقيء إلى نعم، لأن رحلاته في الحجاز كانت كثيرة. وربما اعتبر الأخطال الصغير أن في نعم كفاية عمر لأنها الروضة والنهر في بادية قاحلة فقيرة. فالروضة تزهر بالوانها والنهر يسقي أزهارها فلا تعرف جدياً ولا اكفهراراً، بل تبقى زاهية تحتضن عاشقها وتمنيه بأروع الأنس والسمر، وروضة عمر ليست روضة صمت وتأمل إنما هي روضة مجالس الطرب والموسيقى يسود العود في أرجائها وتترجع أناشيد الغزل:

إن زقتِ العودَ أناشيدَ الهوى
حنَّ لها العود وجنَّ الوترُ
أو صفقت للهو في أترابها
ماج لها الوادي وغنى الشجر
الحب مذبوح على أقدامها
والحسن في الحافظها يكبر^(٥٩)

آية جنة شاء فيها عمر أن يصعد حبه محرقة وتضحية وتقديم فكان أن ذبح حبه على أقدام نعم، وكان أن خلع فوق تاج الحب تاج الشعر على دنياها مبتهلاً حالماً أنه يرضيها، فتجيبه بحسن لحظها المبكر وكان الحسن صلاتها وتكبيرها، لأن حسنهما شاهد على إبداع الخالق في قدرة خلقه.

فنعم اختصرت كون عمر بعد أن خلعت الشمس عريها على وجنتيها ساكبة من أقداحها سمرة ودفناً، حتى إذا غار القمر من هجير الشمس وإظاما تسلل ليلاً يختبئ تحت عباة نعم ليرسم تكويرة نهديها ويسكب ظلال أشعته الواهنة عليها ، فيعيق النهدان بطيب الورد وفيض النور ونشوة الخمر واحمرار «الكبوش» وهي ثمار ريم لم يعرف عمر لها مذاقاً أو طعماً، ولكن شاء الأخطل أن يكلل بها نهدي نعم في خيلانهما وتكبرهما وتقطيرهما الشهد والعسل فقال:

والوردة الببيضاء أو قل نهذا

كسانه من خيلاء يسكر

من ثمر الفرسار في ثروته الز

ريانة المعطار «كبش» احمر (٦٠)

هذه الإباحية في الصور هي من تداعيات خيال الأخطل الصغير التي عف عن وصفها عمر، لأنه كان في مأزق ليلة ذي دوران، يحاول كتم سره، كيما يعاود غزواته بعيداً عن اقتضاح امره، أما من كان مرتاحاً مطمئن البال فيامكانه - كما الأخطل - أن يسترسل بالأوصاف ويتلذذ بتضوع أنوثة نعم تضوعاً يفوح من رضابها، وينسكب شهداً مقطراً من نهديها.

وإذا ينحاز الأخطل إلى جانب عمر و«إباحيته» يرى أن الشعر لم ينصفه، رغم أن عمر هو كالقبة في ثغر الشعر وكالوشم في تاريخ نعم. فشعر عمر هو بدعة بين شعراء الهوى تميز وتعالى وتجاوز شعراء العذرية والوفاء ومنهم قيس بن الملوح وليلاه، وكثير وعزته، وهي قصص كان أهم مصدر لها كتاب الأغاني فيما نقل إلينا من قصص وروايات.

أما عن قصص الحجاز الغزلية، فتتعرف إلى قصص مدرستين هما: المدرسة البدوية التي نشأ فيها الغزل العذري، والمدرسة الحضرية التي نشأ فيها الغزل الصريح، ويبين طه حسين السبب الذي من أجله نشأ الغزل العذري في البادية، والغزل الصريح في الحاضرة فيقول: «كان أهل مكة والمدينة يائسين، ولكنهم كانوا أغنياء فلهم كما يلهو كل يائس وكان أهل بادية الحجاز يائسين، ولكنهم كانوا فقراء فلم يتح لهم اللهو، وقد

حيل بينهم وبين حياتهم الجاهلية، وقد تأثروا بالإسلام وبالقُرآن خاصة، فنشأ في نفوسهم شيء من التقوى ليس بالحضري الخالص، وليس بالبدوي الخالص، ولكن فيه سذاجة بدوية، وفيه رقة إسلامية.... وفيهم ظهر شعر الغزل العفيف الذي هو في حقيقة الأمر مرآة صادقة لطموح هذه البادية إلى المثل الأعلى في الحب من جهة ولبراءتها من ألوان الفساد التي كانت تغمر أهل مكة والمدينة من جهة أخرى»^(١١).

وكما كان عمر يتألق في شكله هكذا كان يتألق في شعره وينفق عليه كما كان ينفق على تجملته وتزيينه «فهو يصنع المقطوعة من شعره، ثم يطلب لها أروع المغنين في عصره، ليغنوه فيها لحناً خالداً ويجيزهم جوائز مختلفة»^(١٢) وكان لشعر عمر أثره البالغ فكان يحرك به أشد القلوب قسوة، حتى إنهم كانوا يقولون «إذا أعجزك أن تطرب القرشي فغنه غناء ابن سريج في شعر عمر بن أبي ربيعة فإنك ترقصه»^(١٣).

وقد علا شأن قريش الفني بظهور عمر، وشهد الشعراء لها بالتفوق الشعري، وبذلك نال عمر مكانة مرموقة في مجتمعه ووسط قومه «ولم تذكر كتب العرب شاعراً من عصر الجاهلية أو عصور الإسلام نال مكانة في قلوب قريش أو منزلة في نفوسهم كتلك التي حلها عمر»^(١٤) لذلك «فقد كانوا لا يزنون بعمر شاعراً من أهل دهره»^(١٥).

ويهر عمر معاصريه بفنه حتى شهدوا له - كما شهد الأخطل الصغير - بالبراعة والتفوق، ومنحه بذلك أكثر الشعراء اعتزازاً وفخراً بفنهم وأصلهم، فقد اتفق جرير والفرزدق برغم اختلافهما في كل شيء على مدح شعر عمر والإشادة بفنه فهذا الفرزدق يصيح من شدة الإعجاب بعد أن سمع أبياتاً له، يقول: «هذا والله الذي أرادته الشعراء فأخطأته، ويكت على الديار»^(١٦). ويقول له أيضاً «أنت والله يا أبا الخطاب أغزل الناس! لا يحسن والله الشعراء أن يقولوا مثل هذا النسيب ولا أن يرقوا مثل هذه الرقية»^(١٧).

وجرير يقف مبهوراً وهو يستمع إلى شعر عمر فلا يملك إلا أن يقول: «هذا شعر تهامي إذا أنجد وَجَدَ البرد»^(١٨) حتى إذا ما سمع أبياتاً من الرائية قال: «ما زال هذا القرشي يهذي حتى قال الشعر»^(١٩) وجرى يعترف بعجزه وعجز الشعراء أمام شاعرية عمر، فقد اهتدى عمر بشعره إلى ما كان يبحث عنه الشعراء وأخطأوه. وقال جرير في شعر عمر «إن هذا الذي كنا ندور عليه فأخطأناه وأصابه هذا القرشي»^(٢٠).

وكما فتن عمر الشعراء والنقاد بشعره، فقد فتن الحكام، والخلفاء وحتى الفقهاء والعلماء ومما قاله هشام بن الكلبي: «أن عمر بن أبي ربيعة أتى عبدالله بن عباس وهو في المسجد الحرام فقال: «مَعْنِي الله بك! أن نفسي قد تآقت إلى قول الشعر ونازعتني إليه، وقد قلت منه شيئاً أحببت أن تسمعه وتستره عليّ». فقال أنشدني، فأنشده:

أمن آل نعم أنت غاد فمبكر

فقال له: أنت شاعر يا ابن أخي فقل ما شئت»^(٧١).

هذا هو عمر الذي «حشد ثراه لفنه»^(٧٢) الشاعر الفذ الذي لم نجمه وذاع صيته فشهد له الجميع بالتفوق، وأصبح إماماً لطريقة خاصة في الشعر إذ كان «بمولده ومعيشته ومزاجه وبيئته وشارته أصلح الشعراء في عصره لإمامة هذه الطريقة التي فرغ لها وتقدم فيها»^(٧٣) حتى أصبح أعجوبة من أعاجيب زمانه وفحلاً من فحول الشعر العربي.

انه «الإمام» عمر بن أبي ربيعة الذي يرى الأخطل الصغير - بالرغم من ذبوع شهرته - انه لم ينصف فيقول له:

لو انصف الشعراء: لكنت قبلة
معسولة في ثغره يا عُمرُ
او انصفت نعم، وقد ابرزتها
للفتنة الكبرى مثلاً يؤثر
في بدعة للشعر لم يحلم بها
قيس، ولم يتهذ لها كُثيّر
لو انصفت: لكشفت عن صدرها
تود لو تُطبع تلك الأسطر^(٧٤)

وهنا يسأل الأخطل عن تلك الضمنية نعم، التي لم تنصف شاعرها، ولم تتدنر بشعر يخلدها فيه، وما الدثار إلا صفحة صدرها السافرة تكشف عنها ليخط عمر أسطره الخالدة التي تباهي بها ليلي وعزة وكل محبوبة تجاوزتها نعم في ديوان عمر وأشعاره.

لكن الأخطل يعود فيعزي عمر، وما عزاؤه إلا خلوده، وما اسم تلهج به اللسان إلا اسماً لهج به الأخطل الصغير على بعد المسافات والأزمنة، وما وحي أوتي عمر إلا من روح الله، وما عليها تنأى إليها عمر إلا وشاعها ربه له، وكان عمر «منذور» للذرى الشامخات يقول فيها الأخطل:

رفسقبأ أبا الخطاب... جاوزت المنى
فهل ترى في الأفق تاجباً يُضفر
أشرف من النروة... كم في سفحها
للطير من أجنحة تُكسّر
ثلاثة ما عشت عاشت للعلى
الحب ثم الشعر ثم المنبر
لولاك والشعر الذي أبدعته
مما نعم مما دوران إلا اثر^(٧٩)

لقد كان الشعر الذي رأى إليه الأخطل الصغير «يمخر عباب بحر الحياة في سفينة رومنتيقية يتقذى ركابها بالأم فرتر وماجدولين ورفائيل وأشعار لامارتين ودموع المنفلوطي، وكان التناقض الجريء بين شفافية الأسلوب في شعر شوقي وكذب العاطفة الذاتية يهيئ الجو للدعوة إلى عودة للذات. ومن أكبر المتناقضات في تاريخ الأدب الحديث أن يكون أكبر الداعين لهذه الرومنطيقية اثنان من أكثر الناس بعداً بطبيعة ذهنيتهما عن هذا المذهب أو عن استجلاء حقيقة الذات الفردية - وهما العقاد وشكري - وأخذت السفينة تشتد وتقوى بأشعة جديدة أضافها جبران، وصار الجو كله يتنفس بالرومنطيقية في محاكمة الأمور والنظرة إلى الأحداث والإنسان، ولدى الأخطل الصغير استعداد عميق لمعانقة هذا الاتجاه، وكان القديم الذي يحبه الأخطل والجديد الذي يملك انتباهه يتفقان على غير ما هي الحال في صراع القديم والجديد لدى المدرسة المصرية ومدرسة المهجر^(٨٠).

والأخطل الصغير «صلاة» يضرع فيها إلى ربة الشعر إلى ملهمته كي تجود عليه بالشعر الأمثل يقول فيها:

«الهميني ربة الشعر شعراً

كالنور والنار

كالهوا كالأطياف كالفكر حراً»^(٧٧)

فالأخطل «يريد الشعر جديداً طليقاً يرفض الركود والقيود، لأن في الحركة الشعرية تنبع أكثر من صورة أسطورية ملوثة بدم الجراح، ولكنه اللون غير المتساوي، بل هو اللون الذي يضفي على الجراح نفسها لون الفتنة والبهجة بلمسات بسيطة وسريعة وغزيرة الإيجاء»^(٧٨).

ولما كان من المعروف أن الاتجاه التعبيري لدى الأخطل الصغير يقوم على طلاوة العبارة وجدة الصورة فمن المعروف أيضاً أن هذين الخطابين غير هينين. فمن الصور التي يريدها الشاعر ترديد صور الارتواء الخاشع أمام الجراح و«سفع دمانها» أو «لمسها» والتبرك بها كأنها الجراح المستمدة من تداخل جراح الشاعر وجراح المصلوب، وهي ضرب آخر من التعبير عن الفداء والجنون والألم يقول فيه:

«قبلتُ باسمك كلَّ جرح سائلٍ

وركزتُ بذك عالٍ في الساج»^(٧٩)

أو قوله:

«إن جرحاً سأل من جبهتها

لثمته بخشوع شفتانا

قم إلى الأبطال نلمس جرحهم

لمسة تسبح بالطيب يدانا»^(٨٠)

إنها السمة الغنائية لا تستسلم في شعر الأخطل إلى الخواء الفكري أو إلى الخطابية بل تتسلل مختلفة وراء الجدة والطرافة التي تتقذ شعره من النشرة أو التقريرية حين ينزلق إليهما. إنها كتابة رومنطيقية أو قناع لكتابة باطنة يصحب فيها المبنى قناعاً للمعنى. وهي في الحقيقة أهم قضية فنية طرحها الرومنطيقون العرب في العصر الحديث ومن ضمنهم الأخطل الصغير في أشواقه ونداءات روحه، وخاصة في تساؤلاته عن معنى المعنى أو روح الشعر. وهذا ما دعا الرومانطيقين العرب إلى قلب

مفاهيم الكلاسيكية وتكنيب المرنيات وتجاوزها، وإلى تحدي الشكل وصيغه، فتغيرت قراءة الأثر الأدبي ونهض البناء الصامت للنص في عتمة نفس القارئ الذي لم يعد يقرأ ويؤول وحسب بل صار يبني النص بعد قراءته، وكان النص متاهة المعاني المقصودة.

ويعد أن عدنا إلى الأطاريج والكتب والمقالات التي تناولت الأخطل الصغير بالقراءة النقدية، رأينا أن هذه القراءات لم توغل في صمت نصوصه، وفي المسكوت عنه لا المنطوق به، كما أنها لم توغل في تأويلات معانيه التي طُنت أنها قريبة المأثي، وكان في قريبها الكثير من الخدعة، خاصة أن الآراء قد اختلفت حول بشارة الخوري بين مادح وقادح فابتعدت في جملةتها عن النقد للمجرد الموضوعي. وكان منها كتاب «الأخطل الصغير» لنسيب نمر ١٩٤٨، وأطروحة الماجستير لنعمات أحمد فؤاد وهي بعنوان «شاعر الهوى والشباب: الأخطل الصغير» ١٩٥٤، و«الأخطل الصغير» لعبداللطيف شرارة ١٩٦١، ومارون عبود في كتابيه «مجددون ومجترون» ١٩٦٨، و«على المحك» ١٩٧٠، وهما كتابان تناول فيهما عدداً من الشعراء كان من أوفرهم نصيباً في التفات الناقد، الشاعر بشارة الخوري إلى أن كانت الدراسة المتخصصة الوحيدة لسهام أبو جودة التي تقدمت بها إلى الجامعة الأميركية في بيروت سنة ١٩٧٠ لنيل شهادة الماجستير في الآداب وهي رسالة دارت حول موضوعين اثنين هما: حياة الشاعر، ومواقفه النقدية بعيداً عن تناول شعره بقراءات نقدية تأويلية معاصرة، ثم كان كتاب «الأخطل الصغير شاعر الجمال والزوال» لإيليا حاوي الصادر عن دار الكتاب اللبناني ١٩٧٢، ثم كتاب مفيد محمد قميحة وهو بعنوان «الأخطل الصغير حياته وشعره» الصادر عن منشورات دار الاتفاق الجديدة ١٩٨٢، ثم كتاب أحمد مطلوب «الصورة في شعر الأخطل الصغير» الصادر عن دار الفكر للنشر والتوزيع في عمان - الأردن ١٩٨٥ وهو كتاب تغلب فيه الشواهد على الدراسة التحليلية المعمقة، انتهأ بكتيب حول «الأخطل الصغير» بقلم سهيل مطر وهو رسالة ما جستير صدرت عن دار المشرق، بيروت ١٩٩١.

لقد تبين لنا بعد فضول الاطلاع على هذه الكتابات أن ظلال نقد انطباعي لا

تفكيكي تبذت في هذه القراءات التي تناولت الأخطل الصغير، فآثرنا اللجوء إلى اعتراف الأخطل نفسه بقرابة روحية جمعت بينه وبين البهاء زهير وأصحاب الموشحات وعمر بن أبي ربيعة، وكان اعترافه ذريعة لنا في هذه الدراسة لأن المبدع يُغري القارئ ويدعوه إلى لذة تأويل نصوصه. ومما يدعم هذا الإغراء أن النص في النقد الجديد يركز في جانبه الإبداعي على إرث عميق يشمل مبدئياً جميع النصوص الأدبية السابقة عليه، ويتحدد عملياً في مجموعه من هذه النصوص يشير إليها أو يستحضرها أو يستوحياها بطرق شتى من الاستشهاد وصولاً إلى التلميح مروراً بالمعارضة أو المحاكاة. ولهذا نرى أن لكل نص مُبدع مجموعة انساب وأصول تجعله نصاً لقيطاً يدعو القارئ إلى تفكيكه ودراسة بنيته الأفقية والعمودية.

ولما كانت الكتابات الإبداعية ليست موضوعة كي نؤمن بما نقوله ولكن كي نتحرى فيها، وننصرف إلى فك رموزها، فإن اللغة صارت متاهة تنحرف إلى ما لا يوجد تماماً، وهذا ما وعاه الأخطل الصغير إذ لجأ إلى ألوان ثلاثة دون ابتداعها فكان منها الموشح والغزل والقصص. وقد توسطت ألوانه بين قديم وحديث دون أن تكون خروجاً فيما خلا «خروجه الصوري» أي جدة صوره وشفافيتها. فهو حيث كان أميناً لموضوعات قديمة مطروقة فقد رفدها بخيال بعيد عن جفاف البداوة، موغل في ترف الحضارة وزهو ألوانها.

أخيراً ولما كان النص الشعري يسمح بإثارة قراءات لا متناهية فإنه بالتالي لا يسمح بقراءات لا أساس لها.

مراجع البحث

- ١ - حرب، علي، نقد الحقيقة، ط الأولى، بيروت، المركز الثقافي العربي، ١٩٩٣، ص ١١
- ٢ - سعيد، إدوارد، العالم والنص والناقد، ترجمة بشار عبد الواحد لؤلؤة، مجلة شؤون أدبية، السنة الرابعة، العدد ١٥، الشارقة، دولة الإمارات العربية المتحدة، ١٩٩٠ ص ١٣
- ٣ - Barthes, Roland, Le Plaisir du Texte, Paris, Ed du Seuil 1973 MA: P.93
- ٤ - صارجي، بشارة : البنيوية.. غياب الذات؟ مجلة الفكر العربي للعاصر، العددان ١٧٠ و١٧١، بيروت، مركز الإنماء القومي، ١٩٨٠، ص ٢٠
- ٥ - Said, Edward, The World, The Text and the Critic, Cambridge Harvard university Press 1983
- ٦ - غزول، فريال : العالم والنص والناقد: نقد النقد. مجلة فصول، المجلد الرابع، العدد الأول، القاهرة ١٩٨٣، ص ١٨٥.
- ٧ - Barthes, Roland, Le Plaisir du Texte, op cit p.93
- ٨ - الأخطل الصغير : «من بقايا الذاكرة»، جريدة البرق، بيروت، عدد ٣٣٩٣ سنة ١٩٣١
- ٩ - نمر، نسيب : الأخطل الصغير ، أبو عبد الله بشاره الخوري، بيروت، منشورات سمر، مطبعة فتي الجبل ١٩٤٨، ص ١٧
- ١٠ - الأخطل الصغير : مجلة الأنيب، العدد الرابع، بيروت ١٩٦١، ص ٦٢.
- ١١ - البستاني، كرم : مقدمة ديوان العباس بن الأحنف، بيروت، دار صادر ودار بيروت ١٩٦٥، ص ١٠، ص ١١
- ١٢ - شلبي، عبد الفتاح : البهاء زهير، سلسلة نواكب الفكر العربي، دار المعارف بمصر، لا ت. ص ٤٤
- ١٣ - عقل، سعيد : مقدمة شعر الأخطل الصغير بعنوان: أغنية الجراح والرماح، بيروت، دار الكتاب العربي، لا ت. ص ١٦ و ص ١٨

- ١٤- مروة، أديب : أعلام الشعر العربي الحديث، بيروت، لا ن، ١٩٧٠، ص ٢٤٥.
- ١٥ - لبكي صلاح : لبنان الشاعر ، بيروت، دار الحكمة ١٩٥٤، ص ٧٨.
- ١٦ - رزوق فرج رزوق : الياس أبوشبكة وشعره، بيروت، دار الكتاب اللبناني ١٩٧٠، ص ٣٤.
- ١٧- موسى، منيف : الشعر العربي الحديث في لبنان: مرحلة ما بين الحريين العالميتين، بيروت، دار العودة ١٩٨٠، ص ٣٩.
- ١٨ - أبوشهلا، ميشال : مقدمة كتاب «الرسوم» لـ الياس أبي شبكة ، بيروت، لا ن، ١٩٢١، ص ٤.
- ١٩ - ياغي، هاشم : ملامح المجتمع اللبناني الحديث، بيروت، دار بيروت ١٩٦٤، ص ١٠٢.
- ٢٠ - نمر، نسيب : الأخطال الصغير، أبو عبد الله بشاره الخوري، مرجع سابق، ص ٣٥، غير أن هذين البيتين لم يردا في شعر الأخطال المطبوع.
- ٢١ - الحاوي، إيليا : الأخطال الصغير، شاعر الجمال والزوال، بيروت دار الكتاب اللبناني، ١٩٨١، ص ٥٦، و ص ٥٧.
- ٢٢ - الخوري، بشاره : شعر الأخطال الصغير، بيروت، دار الكتاب العربي ١٩٦١، ص ٣٦٢.
- ٢٣ - المرجع السابق نفسه ص ٣٦٢.
- ٢٤ - المرجع السابق نفسه ص ٣٦٢ .
- ٢٥ - المرجع السابق نفسه ص ٣٦٢ .
- ٢٦ - المرجع السابق نفسه ص ٣٢ .
- ٢٧ - قميحة، مفيد محمد : الأخطال الصغير: حياته وشعره، بيروت، منشورات دار الأفاق الجديدة ١٩٨٢، ص ٢١٢.
- ٢٨ - الخوري، بشاره : شعر الأخطال الصغير، مرجع سابق، ص ٤٥.
- ٢٩ - المرجع السابق نفسه ١٩٣ .
- ٣٠ - المرجع السابق نفسه ٢١٧ .

- ٢١ - قميجة، مفيد محمد : الأخطال الصغير: حياته وشعره، بيروت، مرجع سابق، ص٢٣٧، وص٢٣٨
- ٢٢ - الخوري، بشاره : شعر الأخطال الصغير، مرجع سابق، ص١٤٦.
- ٢٣ - الحاوي، ايليا : الأخطال الصغير: شاعر الجمال والزوال، مرجع سابق، ص٩٢
- ٢٤ - الخوري، بشاره : شعر الأخطال الصغير، مرجع سابق، ص١٤٦
- ٢٥ - أراغون، لويس : مجنون إلسا، ترجمة سامي الجندي، بيروت، دار الكلمة للنشر ١٩٨١، ص١٤
- ٢٦ - الخوري، بشاره : شعر الأخطال الصغير، مرجع سابق، ص١٤٦
- ٢٧ - المرجع نفسه، ص١٤٧
- ٢٨ - فروخ، عمر : عمر بن أبي ربيعة المخزومي، بيروت دار لبنان للطباعة والنشر ١٩٨٢، ص٥٦
- ٢٩ - جبور، جبرائيل سليمان
- : عمر بن أبي ربيعة: عصره وحياته وشعره، الجزء الثاني، بيروت ، المطبعة الاميركانية ١٩٣٩، ص١٠٩
- ٤٠ - المرجع نفسه ص١١٢
- ٤١ - الخوري، بشاره : شعر الأخطال الصغير، مرجع سابق، ص٢٤٩
- ٤٢- جبور، جبرائيل سليمان
- : عمر بن أبي ربيعة: عصره وحياته وشعره، مرجع سابق ، ص١١٢
- ٤٣ - الخوري، بشاره : شعر الأخطال الصغير، مرجع سابق، ص١٤٧
- ٤٤ - ابن أبي ربيعة، عمر : ديوان عمر بن أبي ربيعة، اعداد وتقديم وتحقيق علي مكي، بيروت، منشورات دار الفكر للجميع ودار الراي العام، لا ت ص٩ وص١٠

- ٤٥ - عبد النور، جبور : نكريات عن الأخطال الصغير، بيروت، مجلة الآداب، العدد الأول، تشرين الأول ١٩٦٩ ص ٣٤ و ص ٣٥
- ٤٦ - الريحاني، أمين : الأعمال العربية الكاملة الجزء التاسع، انتم الشعراء: شعراء الإنكسار، تقديم وتحقيق أمين اليرت الريحاني، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ١٩٨٦، ص ١٧١
- ٤٧ - عبود، مارون : مجدود ومجترون، بيروت، دار الثقافة ١٩٦١ ص ٤٩ و ص ٥٣
- ٤٨ - عبود، مارون : على المحك، لبنان، دار الثقافة ودار مارون عبود، ١٩٧٠، ص ٣٧ و ص ٥٥ و ص ٨٧ و ص ٩١ و ص ١٤٥
- ٤٩ - عبد النور، جبور : نكريات عن الأخطال الصغير، مرجع سابق، ص ٣٥
- ٥٠ - عباس، إحسان : «دور الأخطال الصغير في الشعر العربي المعاصر» بيروت، مجلة الآداب، العدد السادس، حزيران ١٩٦١، ص ٩
- ٥١ - الخوري، بشارة : شعر الأخطال الصغير، مرجع سابق، ص ١٤٨
- ٥٢ - عطوي، علي نجيب : عمر بن أبي ربيعة شاعر الغزل الصريح في العصر الأموي، بيروت، دار الكتب العلمية، ١٩٩٠ ص ١٢١
- ٥٣ - ابن أبي ربيعة، عمر : ديوان عمر بن أبي ربيعة المخزومي، شرح محمد العناني مصر ، مطبعة السعادة ١٣٣٠هـ ، ص ١٥
- ٥٤ - المرجع نفسه ص ١٦
- ٥٥ - جبور، جبرائيل سليمان : عمر بن أبي ربيعة: عصره وحياته وشعره، الجزء الثاني، مرجع سابق ص ١٨٥
- ٥٦ - مبارك، زكي : حب ابن أبي ربيعة وشعره، صيدا - بيروت، المكتبة العصرية ١٩٧١ ص ٦٢
- ٥٧ - الخوري، بشارة : شعر الأخطال الصغير، مرجع سابق، ص ١٤٨

- ٥٨ - المرجع نفسه ص١٤٩
- ٥٩ - المرجع نفسه ص١٤٩
- ٦٠ - المرجع نفسه ص١٤٩
- ٦١ - حسين، طه : حديث الأربعة، الجزء الأول، مصر، دار المعارف ١٩٢٥، ص١٩٠
- ٦٢ - الأصبهاني، أبو الفرج علي بن الحسين
- : كتاب الأغاني، الجزء الأول، مصر، مطبعة بولاق ١٢٨٥ هـ، ص٢١٢ وص٢١٤.
- ٦٣ - المرجع نفسه ص٩٤
- ٦٤ - جبور، جبرائيل سليمان
- : «عمر بن أبي ربيعة: عصره وحياته وشعره»، الجزء الثاني مرجع سابق ص٣٤٦
- ٦٥ - الأصبهاني، أبو الفرج علي بن الحسين
- : كتاب الأغاني، الجزء الأول، مرجع سابق، ص١٢٣
- ٦٦ - المرجع السابق نفسه ص١٢١
- ٦٧ - المرجع السابق نفسه ص١٥٦
- ٦٨ - المرجع السابق نفسه ص٨٦
- ٦٩ - المرجع السابق نفسه ص٨٦
- ٧٠ - المرجع السابق نفسه ص١١١
- ٧١ - المرجع السابق نفسه ص٨١
- ٧٢ - ضيف، شوقي : الشعر والغناء في المدينة ومكة لعصر بني أمية، بيروت، دار الثقافة ١٩٦٧ ص٢٤٢

٧٣ - العقاد، عباس محمود : «شاعر الغزل» سلسلة إقرأ، العدد الثاني، مصر ، دار المعارف

١٩٦٥ ص٥٨

٧٤ - الخوري، بشارة : شعر الأختل الصغير، مرجع سابق، ص١٥٠

٧٥ - المرجع نفسه ص ١٥١ و١٥٢

٧٦ - عباس، احسان : دور الأختل للصغير في الشعر العربي المعاصر، مرجع سابق، ص٩

٧٧ - الخوري، بشارة : شعر الأختل الصغير، مرجع سابق، ص٣٢٩

٧٨ - مروءة، حسين : رحلة في شعر الأختل للصغير، بيروت، مجلة الآداب ، العدد

التاسع، أيلول ١٩٦٨ ص١٢ و١٣

٧٩ - الخوري، بشارة : شعر الأختل الصغير، مرجع سابق ص ١٤٢

٨٠ - المرجع السابق نفسه : ص ١٨١ و١٨٢

لغة الخطاب الشعري
عند الأخطل الصغير

الدكتور أحمد محمد قدور

لغة الخطاب الشعري عند الأخطل الصغير

١ - تمهيد

يتوسط الأخطل الصغير (بشارة عبدالله الخوري ١٩٦٨م) الإحيائيين من جانب، والمجددين من جانب آخر. فهو شاعر تراثي، لكنه ليس من أهل التقليد والتمسك بالقوالب الجاهزة. وهو شاعر عصري عاش أحداث الحياة والوطن والأمة، ولم يكن منعزلاً عن المجتمع وما يضطرب فيه.

كذلك كان - وهو المسيحي العارف بدينه - إسلامي الثقافة متشبعاً بالقرآن والدين الإسلامي والتاريخ العربي دون عقد نقص أو نوازع استعلاء. وسوف يظهر من خلال البحث انعكاس لهذه العناصر التي كوّنت شخصية الأخطل الصغير وحددت موقفه الاجتماعي ومذهبه الفني.

فالأخطل الصغير لا يستدعي أشكالاً من التراث ليعيش فيها على أنها نموذج (paradgm). إنما يستحضر علاقة بين الماضي والحاضر هي علاقة تكامل وثقت بعري لا يمكن فصمها. لكن ذلك لا يعني إنكاراً لروح عصره الخاصة. فالماضي عنده - كما يبدو - يمثل مجموعة من المكونات القابلة للتفكيك، ولذلك عمد إلى التآليف بين تلك المكونات ومعطيات واقعه ليخرج من هذا برؤية نافذة تبصره بحقيقة وجوده. والشاعر - حقاً - إنسان يستمد تجاربه من واقع حياته المحسوس، ومن «واقع» فكره المدرك على حد سواء. ومن ثم لا يبدو هناك حاجز يشير إلى طرفين منفصلين، إذ يمتزج المدرك: «التراث» بالمحسوس: «الواقع» مادام التراث له تأثير في الحياة من حيث

(٥) اختار الباحث عنواناً آخر هو: لغة الخطاب الشعري عند الأخطل الصغير دراسة دلالية في معجمه الشعري،

التصور والتشكيل. أما إذا لم يكن مثل هذا الامتزاج وارداً في تلك العلاقة، فإن التراث يبقى «شيئاً» منفصلاً قد يُستعار أو ينسج على منواله كما كان أو كما يُفترض كونه من غير الثقات إلى واقع الحياة ومعطيات العصر.

والحق أن أهم ما يميّز الأخطال الصغير من بين أقرانه هو الإحساس العميق بالعصر والتراث على نحو تجلّى في تلك العلاقة الفريدة من التكامل أو الدمج الرواعي. ويبدو هذا في استعماله لغة «عصرية» متداولة مصدرها ما يقال ويكتب من عناصر الكلام الفصيح ولا سيما في الصحافة والخطابة والشعر الجديد، واستمداده أدوات فنية ذات بعد تاريخي وتحديثي في أن واحد، وعناصر إيحائية لها عمق وامتداد في مصادر الثقافة العربية.

لقد تمّ اتخاذ شعر الأخطال الصغير مصدراً لدراسة الدلالة وتطورها من خلال السياق الشعري بداية، ثم كان استكناه العناصر الخارجية التي تقدم عناصر «المقام» الفاعلة. فالدرس قائم على وصف اللغة وتحليل تطورهما والكشف عن وظائفها الفنية من خلال النصوص على أساس أنها وحدات يمتاز كل منها بخصائص مقامية وأخرى دلالية يكشف عنها التحليل السياقي المستند إلى أدوات دلالية كأنواع الدلالة والتطور الدلالي وتحليل الدلالة التكويني والحقول الدلالية ونحو ذلك مما سيظهر الاعتماد عليه لاحقاً.

ولا بد من الإشارة في هذا الصدد إلى أن الذين قاموا على إعداد شعر الأخطال الصغير للنشر في ديوان عام ١٩٦١ عمدوا إلى تعديلات خطيرة لا ندرى مدى إسهام الشاعر نفسه فيها. وأهمها تجريد القصائد من عناصرها المقامية كذكر التاريخ والمكان وأسماء الأعلام وما يلخص عادة بكلمة «المناسبة». ويبدو أن وراء ذلك الخوف الموهوم من ارتباط الشعر بالمناسبة، ومحاولة إطلاق الشعر من قيوده الزمانية والمكانية بدعوى خروجه إلى العموم المطلق. لكن الأمر لا يعدو كونه خطأ ليس له ما يسوّغه أبداً. فلقد ظهر لي بعد مقارنة القصائد المشتركة بين ديواني «الهوى والشباب» (١٩٥٢م)،

و«شعر الأخطال الصغير» (١٩٦١م) مدى الحيف الذي لحق بالكثير من هذه القصائد التي أنقص بعضها، أو حذف منها كل إشارة ثقافية أو اجتماعية.

فالقرق لا بد أن يكون واضحاً بين طريقة فرض المعطيات البيئية الخارجية على لغة الشاعر من جهة، وطريقة التحليل السياقي النصي التي تأخذ في اعتبارها لا محالة عناصر المقام من جهة أخرى.

وليس خافياً ما تفضي إليه الطريقة الأولى من تعميم وتنميط وتبسيط يقود إلى إهمال العناصر النصية والمقامية الخاصة بهذا الشاعر - بل بكل نص من نصوصه - دون غيره.

أما العناصر التي سنشير إليها فهي مستمدة من شعر الشاعر نفسه، وليس فيها شيء مما يتداول من معلومات عامة تنطبق على أجيال من الشعراء. وشعر الأخطال الصغير يعد وثيقة أدبية وتاريخية وفكرية فيها صورة لتطور الحياة العربية بين الحربين عامة. ولذلك حفل شعره بالعناصر السياسية ولا سيما على صعيد القومية ونشيدان الحرية والاستقلال والبناء الجديد. فقد اتخذ الشاعر الفكرة القومية له مذهباً، وتسمى بالأخطال الصغير ليكون ذلك تعبيراً عن الدعوة إلى العروبة^(١). وفي شعره تصوير بارع للحرب الأولى (١٩١٤) وللثورات الوطنية في سورية ولبنان وفلسطين. وفيه رثاء للزعماء من رجال الكفاح الوطني كفيصل بن الحسين وإبراهيم هنانو، وفيه تنديد بوعود الحلفاء واضطهاد الأتراك. وفيه تعبير واضح وقوي عن عناصر القومية العربية كاللغة والتاريخ - والتاريخ له شأن كبير عنده - ووحدة الأصل وتأخي الشعور الديني بين المسلمين والمسيحيين. وفيه نزوع وحدوي وتطلع إلى رائد عربي يجمع الأمة ويوحد صفوفها ويقف أمام أعدائها^(٢).

وفي شعر الأخطال الصغير عناصر اجتماعية كثيرة عُبِّرَتْ عنها قصائده كالهجرة وخلو الديار من الشباب، والآفات الاجتماعية كاستغلال النساء الفقيرات والتهاك على

الذات، وفيه تحذير من «ثورة الجياع» من العمال الفقراء، وفيه تصوير لساوئ الإقطاع وفساد المتصرفين وعسف الجبابة.

وتظهر في شعره أيضاً عناصر اجتماعية ذات بعد ثقافي محدث كالصحافة التي كان فيها مشاركاً، وإلقاء الشعراء العرب الذين يزورون لبنان كأحمد شوقي والفنانين الكبار كمحمد عبد الوهاب مما بعث مناسبات للقول جديدة. أما العناصر الثقافية الخالصة فأهمها اتصال الشاعر بالأدب القديم بعد أن طُبِع من كتب اللغة والأدب والدواوين جَمّ غفير صار متداولاً بين أيدي الناس، واتصال الشاعر بالأدب الحديث ولا سيما الشعر الإحيائي الذي صار مصدرأ من مصادر فنّه الشعري. وتظهر في شعره آثار للتجديد الذي بعثه شعر المهاجر الأمريكية، وملامح للتأثر بالشعراء الأجانب^(٣).

وقد عبرت عن هذه العناصر البيئية العامة الموضوعات الرئيسية لشعر هذا الشاعر الغدّ، كما عبّرت عن بعضها عناوين قصائده. ووشّت بذلك كلّ مفرداته ووسائله الفنية مما سبّب في مواضعه من هذا البحث. لكنّ بحث هذه العناصر لا يكتمل دون أن نشرك العناصر النفسية والروحية الخاصة بالشاعر. فقد فُطِر - كما ظهر ذلك في الجَمّ الغفير من قصائده - على حب المرأة والجمال واللهو، حتى لُقّب بشاعر الهوى والشباب^(٤). كما جُبِل على عشق الطبيعة والانفعال بصورها المتنوعة. وعُرف الشاعر أيضاً بالرقّة وخفة الروح واعتدال المزاج ورهافة الحس. ولذلك كان عاشقاً للحياة مقبلاً على مباحجها، كما صوّر ذلك شعره الوجداني والوصفي.

٢ - لغة الشعر واللغة الشاعرة،

درج عدد من الباحثين على التماس الفروق ما بين الشعر من جهة، والنثر من جهة أخرى. لكن الفارق الجوهرى لا يكون بين «لغة» الشعر و«لغة» النثر - واللغة هنا تماثل مصطلح مستوى Niveau - لأن هذين الفئتين من فنون الأدب يتداخلان، فقد يلاحظ الدارس امتداد أحد الفئتين إلى حدود الآخر. فمن الصعب أن نتحدث عن الشعر في مقابل النثر، لأن هذين النمطين من التعبير لا يتعارضان بل يتداخلان ويتشابكان ويشكلان حلقتين ملتحمتين بينهما حيّز مشترك^(٥).

وقد أسهم في هذا الدرس عدد من الباحثين والنقاد. فأوجدن ريتشاردز يقسمان اللغة إلى انفعالية ورمزية، وليس إلى شعرية ونثرية. وقد وضعاً في كتابهما «معنى المعنى» مصطلحهما المفضل «علم الرمزية» أي الدلالة. وقد تابع ريتشاردز في كتابه «مبادئ النقد الأدبي» السعي إلى أن يقدم للوظيفة الانفعالية للغة الأسس ذاتها التي حاول كتاب «معنى المعنى» أن يقدمها للوظيفة الرمزية أي الدلالية^(١). وقد ذهب ريتشاردز في «فلسفة البلاغة» إلى أن لغة المصطلحات العلمية تحدد بالتزام استعمال واحد جيد أو صحيح. فالمصطلح يحمل دائماً معنى واحداً مناسباً لا يتغير. ويرى أن التحديد الدقيق للدلالة مستحيل خارج لغة العلم التقنية^(٢).

ويرى ريتشاردز أن مشكلة المعنى في الأدب لا يجوز أن ينظر إليها على أنها مسألة تتعين بسهولة وإيجاز. فالشاعر يفصل لغته كما يفصل الخياط اللباس. وإن معاني كلمات الكاتب ليست عوامل ثابتة كالحجارة، وبالعكس فإن ما ندعوه معاني كلماته نتاج لا نتوصل إليها إلا من خلال تفاعل الإمكانيات التفسيرية لكامل الكلام^(٣).

وقد اقترح صاحباً نظرية الأدب رينيه ويليك وأوستن وارين النظر في استعمالات اللغة بالنسبة لكل من مجالات الأدب والعلم والحياة اليومية. غير أنهما يقرآن بصعوبة تحديد الفروق بين اللغة الأدبية واللغة اليومية، «فالمشكلة عويصة وليست سهلة عند الممارسة، مادام الأدب - خلافاً للفنون الأخرى - ليس له مادة وسيطة خاصة به، وما دامت توجد فيه بدون شك أشكال مختلطة عديدة وتحولات خفية»^(٤). لكن وارين - ويليك يفرقان بين لغة العلم ولغة الأدب، ويبحثان في خصائص اللغة الشعرية بوصفها جزءاً من لغة الأدب. أما اللغة العلمية فيصفانها بأنها دلالية، أي أنها تهدف إلى التوافق الدقيق بين الدال والمدلول. فالإشارة - الرمز اللغوي أو الكلمة - ترشدنا مباشرة إلى مدلولها دون أن تلتفت نظرنا إلى ذاتها. فاللغة العلمية تماثل على هذا النحو استعمال الرموز الرياضية بتحديداتها ودقتها^(٥). ويوصف استعمال اللغة في مجال العلم بأنه حرفي ومعجمي ومعهود، لأن الدلالة تخلو من أي تحويل.

أما اللغة الأدبية فهي بعيدة كل البعد عن أن تكون دلالية حرفية فقط، لأن لها جانبها التعبيري، فهي تنقل لهجة المتحدث أو الكاتب وانفعاله وموقفه. كما أنها لا

تقتصر على تقرير ما يقال أو التعبير عنه، وإنما تريد أن تؤثر في موقف القارئ: أن تقنعه وأن تثيره وأن تغيره في النهاية. ولئن كانت الإشارة في اللغة العلمية ترشدنا إلى مدلولها دون أن تلتفت نظرنا إلى ذاتها، فإنها في اللغة الأدبية تلقى تشديداً عليها نفسها، أي على الرمز الصوتي للكلمة كالوزن والسجع والتكرار^(١١).

ويقف غراهام هو (G. Hough) في كتابه «مقالة في النقد» عند مستويات اللغة بدءاً من (العامية) ومروراً باللغة المحكية وانتهاء بالفصحى وما فيها من كلمات مقتبسة أو موضوعية عن وعي، ويقول: «واللغة الأدبية تخصيص من ذلك المجل، كما أنها تستبعد بشكل قياسي كل الكلمات السوقية والتقنية. أما اللغة الشعرية فأبعد تخصصاً، وهي تذهب في تضيق حلقها مرة أخرى في الاتجاه ذاته، وإن كانت توسّعها باستعمال كلمات قديمة، وصكّ كلمات، وجلب كلمات مستعملة بمعان خاصة»^(١٢) ويبحث «هو» في خصائص لغة الشعر، ويرى أن لغة الشعر - بعيداً عن النظرة التي ترى أن للشعر مفردات خاصة به - تتطلب بموجب طبيعته نمطاً معيناً من القول. وفي الواقع إن الإجماع في الرأي ينعقد على هذه الناحية. وقد يعني هذا النمط أن أجزاء من المفردات الشائعة مستثناة باعتبارها غير شعرية، وهذا ما يلائم التقليد الكلاسيكي العام. غير أن النظرة التقليدية إلى القول الشعري لا يمكن أبداً تطبيقها على شعر الهزل أو الهجاء، لأنهما قلّ أن يستعملا مفردات شعرية خاصة، كما أنهما لا يتقيدان بالخطر الواقع على الكلمات المبتذلة والشائعة.

لكنّ الشعر مع ذلك يعتمد - كما يقول «هو» - إلى حد بعيد على التعلّم، وعلى شعر سابق مما يجعله يميل في درجات متنوعة إلى أن يغدو نمطاً خاصاً من لغة العصر. كما أنه يمتد تاريخياً في ثقافات غنية. فالكلمات في الشعر تستعمل غالباً لتستدعي استعمالاتها الشعرية السابقة. وليس هذا - كما يُفترض أحياناً - ابتكاراً خاصاً وضعه ت.س. إيليويت، وإنما هو من عواقب الحقيقة القائلة: إن شعر حضارة من الحضارات يؤلف نظاماً متماسكاً. ومن الطبيعي أن التلميح يغدو أكثر وضوحاً كلما تناول تاريخ الشعر، ولكن التلميح في العصور التاريخية سمة عامة من سمات اللغة الشعرية^(١٣).

وتجدر الإشارة إلى أن (ورد زورث) "W. Wordsworth" أثار قضية لغة الشعر حين رفض رفضاً قاطعاً فكرة «المعجم الشعري» بمعناه المستعمل به في القرن الثامن عشر، والذي كان يقوم على التفريق الحاد بين لغة الشعر ولغة النشر. وقد دعا «ورد زورث» في هذا السبيل إلى إلغاء الفروق بين هاتين اللغتين، واتخاذ لغة الناس العاديين مقياساً للغة الشعر الجيد^(١٤).

غير أن «كولريدج S. T. Coleridge» تتبع آراء «ورد زورث» ونقضها. ويتمثل ردّ كولريدج في نقاط كثيرة، أهمها: أنه إذا استُعملت صورة أو مجاز ما استعمالاً سيئاً على يد شاعر فليس سبب سوء استعمالها تكرار ما قاله الشعراء الآخرون، بل لكونها قد انتهكت بطريقة ما القواعد أو المنطق أو حسن الذوق. أما الثقافة فهي التي تؤدي إلى صنع الشاعر، وليس نقصها. فغير المثقفين يكتبون بصورة مشوشة وتنقصهم النظرة الشاملة. أما اللغة النقية التي يتحدث بها الفلاحون على رأي ورد زورث فليست متأنية لهم من التواضع غير المثقف مع الطبيعة، بل من روح الثقافة الدينية ومن معرفة التوراة والترانيل^(١٥).

وقد أثار هذا الجدل قضية «لغة العصر» وصلتها بالشعر. فورد زورث استبعد أي فرق جوهري بين لغة الشعر ولغة العصر، لكن تجربة عصره، بل تجربته - كما يقول «هو» - لا تؤيدان هذا الحكم. فالشعر الرومانسي كان من التميز والبعد عن الاستعمال الشائع بقدر تميّز شعر القرن الثامن عشر وبعده. ومع ذلك يرى «هو» أن معظم الافتراضات النقدية غير المحصنة والشائعة في أيامنا هذه صارت تمتدح كل استعمال حيّ للغة اليومية، وتقلل من قيمة اللغة الشعرية في كل أنحاء العالم^(١٦).

ويبدو أن شعراء «الديوان» صدروا عن فكرة «ورد زورث» حين نقدوا أعلام الشعر الإحيائي^(١٧). وقد أثار هذا النقد ردود فعل سريعة لكنها محدودة. وقد تمثلت في فهم خاطئ للتجديد اللغوي، إذ نحا بعضهم - من شعراء الديوان ومن طوائف أخرى من الشعراء - إلى استعمال لغة مترخصة أو «شعبية» ظناً منهم أن هذا العمل يقربهم من المعاصرة، وينفي عنهم تهمة التقليد. ومن الطبيعي أن تكون لغة الشعر نمطاً خاصاً من

لغة العصر، وأسلوب الناس في كلامهم. لكن المقصود بلغة الناس هو روح اللغة كما يتمثل في كلماتهم، لا الكلمات نفسها^(١٨)

أما التصور الذي يذهب إلى أن لغة الشعر ألفاظ غريبة عن مألوف الناس وثقافتهم، وتراكيب فيها معازلة وتكلف، فليس مما يلقي إليه الدارس بالأ. لأن هذا التصور ناجم عن فهم خاطئ للشعر ودوره في الحياة، وإذا ما سلمنا بهذا التصور نشأ الخطر من أن يطوّر الشعر لهجة متكلفة بعيدة عن روح اللغة الممتدة في الحياة على توالي العصور.

وخلاصة القول أن الفارق بين لغة الشعر ولغة النثر ليس في النوع، بل في الدرجة، فهما من حيث النوع داخلان في اصطلاح «لغة الأدب». أما من حيث الدرجة فإن لغة الشعر مشحونة بالتصوير بدءاً من أبسط أنواع المجاز، وصعداً إلى المنظومات الأسطورية الشاملة لدى شعراء من أمثال بليك أو بيتس. غير أن المجاز ليس ضرورياً - بالقدر نفسه - للنصوص القصصية، ومن ثم لجانب كبير من الأدب^(١٩). فلفة الشعر إذن تمتاز من لغة الأدب بجملة من الخصائص، أهمها «الصورة»، وهي مصطلح جامع لغنون التعبير المجازي كلها، و«الإيقاع»، وهو مصطلح عام يشير إلى جميع العناصر الموسيقية التي تبرز في الشعر بروزاً واضحاً ومقصوداً، و«الدلالة»، وهي وصف لمعطيات المعنى في الشعر. فالمعنى في الشعر يعتمد على «السياق» لا على «المعجم». ولذلك لا عبرة باستعمال كلمات عصرية أو قديمة - مع أن الشعر له امتداد ثقافي متنوع، و«تقليد» خاص به بوصفه فناً يقوم على التعلم والاطلاع على تجارب سابقة - لأن المعول عليه لا يكون في استعمال هذه الكلمات أو تلك، بل في سياقها، وارتباطها بتجربة الشاعر من غير أن تبدو منبئة عنهما.

أما «اللغة الشاعرة» فمصطلح طلع به الأستاذ عباس محمود العقاد في كتابه «اللغة الشاعرة: مزايا الفن والتعبير في اللغة العربية». وقد رأى العقاد أن اللغة الشاعرة حقاً هي اللغة العربية. ومن هنا يبدو استعمال «اللغة» عنده مماثلاً للغة العامة، أي ما يعادل مصطلح "Langue" وأشباهه في اللغات الأجنبية، أي اللسان الخاص

بأمة من الأمم. أما مصطلح «لغة الأدب» ونحوه فقد رأينا أن كلمة «اللغة» فيه تعني المستوى الموصوف أي ما يعادل مصطلح "Niveau". ويرى العقاد أن العربية هي اللغة الشاعرة، لأنها لغة بنيت على نسق الشعر في أصوله الفنية والموسيقية، فهي في جملتها فن منظوم منسق الأوزان والأصوات، لا تنفصل عن الشعر في كلام تألفت منه ولو لم يكن من كلام الشعراء^(٢٠).

ثم راح العقاد يشرح خصائص اللغة الشاعرة ويمثل لها تفصيلاً. وأول هذه الخصائص الحروف التي يتألف فيها الكلام العربي. وقد لاحظ في هذا الصدد ملاحظات دقيقة كتقسيم الحروف على حسب موقعها من أجهزة النطق مما يجعلها تقي بالتقسيمات الموسيقية. والعربية أوفر عدداً في أصوات المخارج التي لا تلتبس ولا تتكرر بمجرد الضغط عليها، فليس هناك مخرج صوتي واحد ناقص في الحروف العربية. وعلى هذه الصورة - كما يقول العقاد - تمتاز اللغة العربية بحروف لا توجد في اللغات الأخرى كالضاد والطاء والعين والقاف والحاء والطاء، أو توجد في غيرها أحياناً ولكنها ملتبسة مترددة لا تضبط بعلامة واحدة^(٢١). والخلاصة أن جهاز النطق الإنساني أداة موسيقية وافية لم تُحسن استخدامها على أوفاهها أمة من الأمم القديمة أو الحديثة كما استخدمتها الأمة العربية، لأنها انتفعت بجميع المخارج الصوتية في تقسيم حروفها، ولم تهمل بعضها وتكرر بعضها الآخر بالتخفيف تارة والتثقيب تارة، كما فعل المتكلمون بسائر اللغات المعروفة^(٢٢).

وشأن المفردات في هذا الصدد واضح في الدلالة على هذه اللغة الشاعرة، لأن المفردات تتخبط في العربية ضمن أوزان محددة. فالوزن هو قوام التفرقة بين أقسام الكلام في اللغة العربية. وكل ذلك قائم على ملاحظة الفرق بين وزن ووزن، أو قياس صوتي وقياس مثله، أو الاختلاف في الحركات والنبرات، أي على اختلاف النغمة الموسيقية في الأداء. والعربية لا تنفرد بهذا البناء الوزني الإيقاعي من بين اللغات فقط، بل تزيد عليه أنها تربط بين الأوزان والمعاني ربطاً قياسياً مطرداً. فهناك ما يشير إلى قوة المعنى أو زياته أو تحديد زمانه أو مكانه أو ملابساته الأخرى دون الحاجة في الدلالة عليه لأي شيء من العلاقات السياقية.

أما الإعراب في العربية فهو أوفق شيء للشعر، لأن الحركات والعلامات الإعرابية تجري مجرى الأصوات الموسيقية وتستقر في مواضعها المقدورة على حسب الحركة والسكون في مقاييس النغم والإيقاع. ولها بعد ذلك مزية تجعلها قابلة للتقديم والتأخير في كل وزن من أوزان البحور، لأن علامات الإعراب تدل على معناها كيفما كان موقعها من الجملة المنظومة، فلا يصعب على الشاعر أن يتصرف بها دون أن يتغير معناها، إذ كان هذا المعنى موقوفاً على حركتها المستقلة الملزمة لها وليس هو بالموقوف على رصّ الكلمات كما ترصّ الجمادات^(٣٧).

وتمتاز هذه اللغة الشاعرة بالعروض، وقد تنبّه إلى ذلك القدامى، وعدّوه من خصائص اللغة العربية^(٣٨). والعروض الذي يسم الشعر العربي بأوزانه وقوافيه وتفعيلاته وبحوره جعل الشعر فناً مستقلاً عن بقية الفنون. فهو غير محتاج إلى الغناء أو الرقص لضبط إيقاعه، لاكتفائه بما تحصل له من عناصر الإيقاع. ويرى العقاد أن السبب الشامل الذي يحيط بجميع الأسباب الداعية إلى وجود هذا الشعر الموزون هو أن التركيب الموسيقي أصل من أصول هذه اللغة لا ينفصل عن تقسيم مخارجها، ولا عن تقسيم أبواب الكلمات فيها، ولا عن دلالة الحركات على معانيها ومبانيها بالإعراب أو بالاشتقاق^(٣٩)، وهذا هو الذي يَسرّ النظم المطبوع لأصحاب السليقة منذ أقدم عصور الجاهلية إلى هذه الأيام. فالشاعر الجاهلي لم تكن به حاجة إلى معرفة العروض وضروب التفاعيل وأسماء البحور، كما لم تكن بالناظم الزّجال أو الشاعر العامي في عصرنا حاجة إلى معرفة شيء من ذلك، مع أن معظم ما يأتي به الزّجالون والشعراء العاميون، بل من هم دون ذلك من مساجلات وأغنيات وأهازيج لا يخرج عن أوزان البحور المعروفة^(٤٠). ويرى العقاد أن اختصاص الشعر العربي بالوزن والقافية واكتفاءه بعناصره الإيقاعية دونما حاجة إلى الاستعانة بالفنون الأخرى، إنما يرجع إلى نشأته من الحداء الذي هو أقدم غناء مفرد موقّع على نغمة ثابتة، وهي حركة الجمل في حالتها الإسراع والإبطاء^(٤١).

ويضيف العقاد إلى هذه الخصائص الموسيقية للغة الشاعرة خصيصة دلالية فنية هي المجاز. والمجاز - كما يقول - هو الأداة الكبرى من أدوات التعبير الشعري،

لأنه تشبيهات وأخيلة وصور مستعارة وإشارات ترمز إلى الحقيقة المجردة بالأشكال المحسوسة، وهذه هي العبارة الشعرية في جوهرها الأصيل^(٢٨). واللغة العربية لغة المجاز. ولا تسمى بلغة المجاز لكثرة التعبيرات المجازية فيها، لأن هذه التعبيرات قد تكثر في غيرها من اللغات، إنما تسمى العربية بلغة المجاز، لأنها تجاوزت بتعبيرات المجاز حدود الصور المحسوسة إلى حدود المعاني المجردة. وتتجلى قدرة العربية في هذا المجال في جملة من الأمور، أهمها أن سليفة هذه اللغة الشاعرة تستخلص المجاز الشعري من الألفاظ المحسوسة بسهولة حتى تجعل السامع العربي يفهم المعنى المقصود على الأثر إذا سمع مثلاً واصفاً يصف حسناً بأنها بدر على غصن فوق كثيب. لأن ذهن السامع العربي تعود النفاذ في الصورة الحسية إلى دلالتها النفسية، فهو لا يرسم في ذهنه قمراً وغصن شجرة وكومة من الرمل حين يستمع إلى تلك العبارة، ولكنه يفهم من البدر إشراق الوجه، ومن الغصن نضرة الشباب ولين الأعطاف، ومن الكثيب فراهة الجسم ودلالتها على الصحة وتناسب الأعضاء^(٢٩). لكن هذه اللغة تجمع بين المعاني المحسوسة والمعاني المجردة في كثير من المسائل الفكرية والصفات الخلقية دون أدنى التباس. فنحن لا نخشى من إثارة لبس ما بين «الرحم» و«الرحمة»، أو «الأنف» و«الأنفة»، أو «الوجبة» و«الواجب»، أو «الفضلة» و«الفضيلة». ويرى العقاد أن ذلك راجع إلى خاصية عربية بدوية في التعبير بالتشبيهات المجازية أو الشعرية. ولذلك يشعر المستشرق بالريبة حين يتوقف بذهنه عند مجازات التشبيه فيحسبها مقصودة لذاتها ويتقيد بقشورها اللفظية دون ثمراتها وينورها^(٣٠).

ويطول بنا المقام لو رحنا نتبع آراء العقاد والأمثلة التي ضربها، لأن ذلك محتاج إلى دراسة مستقلة. لكننا نشير إشارات عجل إلى مدى ما أحرزه العقاد من التوفيق حين خرج على الناس بهذا البحث المبتكر. ففي مجال الأصوات لاحظ التناسب والاعتدال في الحروف والمخارج وهو حق لامرأ فيه. أضف إلى ذلك كثرة حروف الذلاقة في اللغة العربية (وهي الفاء والباء والميم واللام والنون والراء) مما يضفي انسجاماً في الكلام وتجاًوياً مع حروف اللين التي جعلتها العربية قصيرة تارة (كالفتحة) وطويلة أخرى (كالالف) مما أدى إلى تنوع إيقاعي وساعد على التغني

بالكلام العربي جملة^(٣١). أما حديثه عن الأوزان الصرفية وانفراد العربية بها فأمر واضح الدلالة على ما امتازت به العربية من سائر اللغات. وإذا غادرنا بقية الخواص التي أبرزها العقاد إلى خاصة المجاز، فإننا نجد أن كلامه يصحح الكثير من الأغلاط التي يقع فيها المستشرقون وبعض العرب حين النظر في مسائل المجاز والصورة، وسنرى لاحقاً أن الأخطال الصغير تعرض للنقد اللاذع بسبب هذه المسائل التي لم يكن له فيها ناقة ولا جمل، وإنما هي أساليب هذه اللغة الأصلية، ونعني بذلك المجاز وتحول الدلالة فيه من مضايق الحس إلى آفاق الفن.

٣ - المعجم الشعري وأنواع الدلالة:

يبدو أن المدة التي اجتازتها العربية الفصحى في هذا العصر ولا سيما خلال هذا القرن أبرزت صورة واضحة للتطور الدلالي في مجال الاستعمال «الحرفي» العلمي، والاستعمال «الفني» في الأدب وفنونه. أما في مجال الاستعمال «الحيوي» مما نطلق عليه لغة الحياة العامة فقد أسهمت الفصحى في اتجاه العاميات نحو التوحيد والاقتراب من عناصر الفصاحة ولا سيما على صعيد المفردات^(٣٢).

وعلى الرغم من مزاحمة اللغات الأجنبية للعربية الفصحى في بعض البيئات العربية، فإن الشعر خاصة بقي عاملاً من عوامل الارتباط التاريخي بالعربية وثقافتها. ولا بد من الإقرار بقلّة الدراسات الدلالية التي تعنى بالتطور عبر مراحل العربية وفنونها عامة. فالنقص في هذا الصدد ملحوظ. وربما كانت حالة العربية الفريدة التي تجلّت في اتصال حلقاتها خلال نحو ستة عشر قرناً، هي السبب وراء عدم الاحتياج إلى مثل تلك الدراسات احتياجاً كبيراً. لكن ذلك لا يعني بحال من الأحوال افتقار العربية افتقاراً تاماً لمثل هذه الدراسات قديماً وحديثاً، أو خلوّ العربية من مظاهر التطور الدلالي أياً كانت ملحوظة أو غير ملحوظة. وربما كانت تلك الحالة الفريدة هي السبب أيضاً في عدم الاحتياج الملح للتسلسل التاريخي في وضع المعاجم «لأن هذا التسلسل ضروري في اللغات التي يكثر فيها إهمال الكلمة في معنى وسيرورتها في معنى آخر. ولكنه لا يبلغ المبلغ من الضرورة حين توجد الكلمة مستعملة في جميع معانيها على السواء أو على درجات متقاربة»^(٣٣).

لكن الجانب الذي يمسّ بحثنا هذا يتعلّق بلغة الشعر وأدواته الفنية أصلاً، ثم يمتد إلى لغة النثر وعناصرها وأساليبها ضمن ما دعونه فيما تقدم بلغة الأدب. وقد كان للشعر دور في تجديد اللغة لا ينكر، وذلك إما له من «حضور» واسع في الثقافة العربية والوجدان العربي. لكن النثر أخذ يتقدم في هذا العصر ليزاحم الشعر على هذا الدور ولا سيما على صعيد النثر «المبسّط» الذي تمثله الصحافة. غير أن تطور وسائل «الإعلام» أبرز مستوى خاصاً من اللغة يتجاوز ما كانت عليه الصحافة سابقاً. وربما كان لهذا المستوى الدور الأوفى في تجديد اللغة رضينا بذلك أم لم نرض.

وقد لا يقرّ الدارس بانتماء هذا المستوى إلى لغة الأدب أصلاً لعدم الالتفات إلى العناصر الفنية، ولاةتمام بالوظيفة الإبلاغية، وغلبة اللغة المنطوقة على المكتوبة. لكنه لا مفرّ من الإقرار بما يقدمه هذا المستوى من عناصر الاتصال بين اللغة المكتوبة واللغة المنطوقة متضمناً قوة لافتة من التواصل الحيوي المباشر الذي وفّره أجهزة الإعلام والمعلوماتية الحديثة كالتلفاز والحاسوب. والمرجو إحاطة هذا المستوى بالرعاية والتقييم على غرار ما عرفته الصحافة إبان انتشارها، حتى يصير نموذجاً للغة الحياة العامة في أرجاء العروبة جميعها.

ولقد لاحظت في أفق الحياة الأنبية من نحو عقدين من الزمن بوادر خطر ماثل في أن يطوّر الشعر مستوى دلاليّاً خاصاً به يبعده عن المتلقين وأذواقهم مهما بلغت ثقافتهم من سعة وتخصّص. وقد صار هذا الخطر ملحوظاً بعد اتساع موجة شعر التفعيلة أو الشعر الحر، وما شاع لدى طوائف من الشعراء بهذه الحجة أو بتلك من غموض ورمز ويبعد في المجاز وإيغال في توظيف العناصر الثقافية الغريبة وشيء من الجراة على الدلالة المتعارفة لدى أهل اللغة. ولا شك في أن «القصيدة» الكتابية في إنشاء الشعر الذي صار يدعى بـ (كتابة) الشعر حقيقة أسهم في إشاعة الصعوبة التي يصادفها المتلقي أمام هذا الشعر، أو معظم نماذجها على الأصح. لكن ينبغي التسليم بضرورة ترقّي مستوى الشعر عامة باتجاه الثقافة، على ألا يكون ذلك حجة للدفاع عن الغموض والإغراب الذي بابّه الإبهام والاستغلاق.

غير أن بحوثاً أنشئت للتصدي بالدراسة والتحليل للجوانب الدلالية والمجازية والثقافية في الكثير من نماذج الشعر الحديث الموصوفة آنفاً. وظهر في هذا الصدد نحو من الدراسة التي عنيت بـ «المعجم الشعري» لكل شاعر مدروس وصولاً إلى العناصر المشتركة في هذا الشعر على تعدد مبدعيه وكثرة آثارهم. ويقوم بحثنا هذا على أساس هذه الفكرة، وإن لم يكن شاعرنا الأخطل الصغير من أولئك الشعراء الذين وصفنا من خصائص شعرهم فيما تقدم ما وصفنا.

ومفهوم «المعجم الشعري» في هذا البحث هو جملة العناصر اللغوية والفنية والثقافية التي حصلها الباحث عن طريق الإحصاء مرتبة ترتيباً معجمياً (الفبائياً) أو موضوعياً. وغاية هذا المعجم هي الوقوف على مادة قابلة للدرس ضمن معطيات التحليل الدلالي. ولذلك لم يكن القصد من الإحصاء الاستيعاب وإعادة توزيع المادة اللغوية في جداول، لأن ذلك لا يؤدي إلى أي نتيجة ذات بال مادام الكثير من عناصر المادة اللغوية مشتركاً وعمماً وإذا توظيف مطرد لا أثر فيه للفروق. ولما كانت فكرة المعجم الشعري وسيلة للدراسة النقدية والأسلوبية وجب تحديد العناصر التي ستكون مجالاً للبحث، وهي عناصر أساسها الاختيار والعدول والتوظيف الخاص الذي يضم وسائل عديدة كالتركار والاستناد إلى مفاتيح ورموز خاصة ونحو ذلك.

ولقد رأينا أن أصلح شيء لتحليل لغة الشاعر هو إنشاء معجم بأنواع الدلالة الحقيقية والمجازية والثقافية. ومجال هذه الأنواع ذلك الرصيد الخاص الذي تظهر فيه مفردات نوات دلالات عصرية من جهة اللغة أو الفن أو الثقافة. وقد لا تعبّر المفردات عن صفة التطور المحدث بذواتها، بل بما يضمها من سياقات اجتماعية وثقافية عامة. فالمادة المدروسة هنا إذن هي مفردات تتصف ببعد زمني تطوري من جهة، كما تتصف بانتمائها إلى مستوى الشعر العربي الحديث في الفترة التي ظهر فيها شعر الأخطل الصغير من جهة أخرى. وليس في هذا الوصف ما يوحي بالأخذ بمبدأ «شعرية» المفردات، لأن المفردات مستمدة من السياق الشعري الذي يمنحها أبعاداً إيحائية تفقدها حين ترجع إلى الرصيد العام المشترك. فالمفردات المعزولة عن سياقاتها لا

تتصف بأي نحو من «الشعرية»، كما أنها لا تتصف بأي ضرب من «العصرية» الفنية ما لم تكن متألّفة وعناصر السياق والمقام. وإذا ما تحققت دراسات أخرى عديدة للمعجم الشعري. فإنه يمكن الوصول بطريقة علمية إلى نسب إحصائية تقريبية للمفردات بدلالاتها اللغوية والمجازية التي تكثر في الشعر الحديث، أو في بعض تياراته أو في بعض بيئاته. ويسهم هذا من غير شك في رصد التطور الدلالي للعربية الفصحى، كما يسهم في حل الكثير من مشكلات التوصيل الدلالية المعاصرة.

أولاً - الدلالة الحقيقية،

بات معروفاً أن جملة من الأسباب تضافرت لابتعاث تطور لغوي واسع في العربية الفصحى في العصر الحديث ولا سيما في المجال الدلالي^(٣٤). فالاتصال الثقافي والعلمي بين العرب والغرب أثار مشكلات لغوية تتصل بالترجمة والتأليف والتعليم ونحو ذلك من مناحي الحياة الجديدة. وقد أثمر ذلك نهضة لغوية لم تعرف لها العربية مثيلاً إلا في العصر العباسي. وقد ظهرت آثار هذه النهضة في استحداث كلمات جديدة بالاشتقاق أو التعريب، واستحداث دلالات بإشراك الكلمة العربية معنى محدثاً دون تغيير في صيغتها حيناً ومع تغيير أحياناً أخرى. وقد دخل الجَمُّ الغفير من هذه الكلمات والدلالات لغة الصحافة والأدب والعلم، واستقبلت منه المعاجم الحديثة كما ليس باليسير. ولا شك في أن هذا التطور شمل معظم جوانب الحياة ووسائلها الجديدة كالإدارة والجيش والإذاعة ونحو ذلك.

وظهر في شعر الأخطل الصغير من تلك أشياء مبعثها اتجاهه العصري وممارسته الصحافة واتصاله بالشعر الحديث وخوضه في الثقافة الجديدة. وتبسط المواد التي سنقف عندها ترواً في مجموعات بحسب مجالاتها الدلالية.

١ - فهناك مجموعة من الدلالات الحقيقية المحدثة تنتمي إلى المجال السياسي وردت كثيراً في شعر الأخطل الصغير كالثورة والثائر (ش ٩١، ٣٠٨، ٣٢٩). وقد دلت الدراسة التطورية في إطار العربية الفصحى المعاصرة^(٣٥) على ظهور معانٍ جديدة لمادة «الثورة» عامة كالدلالة على الانتفاضة المحمودة والحركة المسلحة، على حين أنها لم تكن تعني من قبل إلا التمرد والعصيان والهيجان المنعوم. وليس في المواضع الأخرى

من شعر الشاعر ما يشير إلى الدلالة القديمة. ومن ذلك كلمة «الحرية» وما يتصل بها كالأحرار وحررة ونحو ذلك. فقد شاع استعمال «الحرية» حديثاً واتسع معناها وتعدد النظر إليها بحسب المواقف السياسية والفكرية. ولذلك اكتسبت في الفصحى المعاصرة معاني سياسية إيجابية تشير إلى الثوار الذين ينشدون الاستقلال، والأمة التي تنبذ الاستعمار وتمتلك مقاليد أمورها بنفسها. (ش ١٢٠، ١٨٠، ٢٣٠، ٢٤/٢٣١، ١٦٨، ١٦٥، ٣٢٩/٣١٤). ومن ذلك أيضاً كلمة «الحكم» والحكومة والمحكمة التي شهدت تطوراً محدثاً على صعيد السياسة والقضاء. «فالحاكم» صار صاحب السلطة وولي الأمر وزعيم الدولة (ش ٢٧٣)، (ش ١٩٨، ٢٠١، ٢٠٣). و «الحكومة» لم تعد مصدرأ لحكم يحكم إذا فصل في خصومة أو اختلاف، إنما صارت تعني هيئة وزارية حاكمة (ش ٢٩٨). وكذا الشأن في «المحكمة» التي صارت تشير إلى هيئة قضائية ذات رسوم محددة ولها أوصاف ودرجات (ش ٢٩٨). ومن ذلك أيضاً كلمات نوات دلالات جديدة كال دستور التي صارت تعني القانون الذي تتخذه الجماعة أو الدولة لتدوين الأنظمة (ش ٢١٣، ٢٢٩) وصارت كلمة «دستوري» تصف نوعاً من أنواع الحكم السياسي الحديث. وكذلك كلمة «الراند» التي اتسع معناها حتى دلت على كل من يتقدم ويرود مجالاً أو يقود فكرة أو جماعة (ش ٣٢٩). وكلمة «مؤتمر» وهي صيغة جديدة تدل على زمان الاجتماع أو مكانه للتشاور في الأمور المختلفة كالسياسة والاقتصاد والأدب والإدارات ونحوها (ش ٣٥١ - ٣٥٣). وكلمة «نظام» التي صارت تعني القانون أو نظام الحكم أو الإدارة، وكذلك «الأنظمة» و «النظم» و «نظام الحكم» و «حفظ النظام» ونحو ذلك كالنظمة والأنظم (ش ٣٣٨). ويشبه ذلك تطور دلالات «الوطن» و «الشعب» و «الأمة» تطوراً واسعاً مرتبطاً بالمواصفات السياسية الحديثة. وقد غدا استعمال هذه الدلالات شائعاً على كل لسان، كالوطن (ش ٢٠١)، والشعب (ش ٨٧، ١٠٢، ١٠٨، ١٦٣، ٢٦٧)، والأمة (ش ٧٧-٧٨، ٢٦٦، ٢٤٤)، وكذلك الشئان في كلمات نحو «العروبة» و «الجهاد» و «الحق» و «الشرق» و «الغرب» و «عاصمة» و «دولة». إذ شهد كل منها تطوراً محدثاً.

ب - وفي المجال الحضاري وما يتصل به من مظاهر اجتماعية محدثة في العمران ونحوه نقف عند بعض الدلالات المحدثة. من ذلك كلمة «جريدة» التي استعملت

للدلالة على الصحيفة اليومية التي كان يطلق عليها اسم «جورنال» الدخيل (هـ ١٨٤). والجريدة أصلاً سعة من نبات أو شجر قد تستعمل للكتابة على نحو ما استعملت فيه حين دُوِّنت أي القرآن قبل جمعه في الصحف. وكذلك كلمة «الصحيفة» التي صارت ترادف كلمة «جريدة»، بل تتغلب عليها في المستويات الفصيحة. و«الصحافة» صارت مهنة الصحفي، وقد لاقت الصحافة منذ انبثاقها مشكلات جمة معظمها له صلة بالحرية (ش ١٧٨). وكان الأخطال الصغير صحفياً، إذ ظهرت له صحيفة «البرق» ١٩٠٨، وقد عطلت مراراً بسبب مناصرتها قضايا الوطنية والحرية وتنديدها بالظلم والفساد^(٣٦). وهناك كلمة «الحضارة» التي تطورت دلالتها حتى صارت تدل على مرحلة سامية من مراحل التطور الإنساني، كما صارت تدل على مظاهر الرقي العلمي والفني والاجتماعي والأدبي، وصارت أيضاً تشير إلى التهذيب والرقي في التعامل. وتظهر هذه الدلالات المحدثة في شعر الأخطال الصغير (ش ٤٢، ٩٢، ١٨٥، ٢٢٨، ٢٨٢). ومن الكلمات التي شهدت تطوراً دلاليّاً واسعاً «التقليد» و«التقاليد» و«النهضة» و«النصب» و«الأنصاب» و«عريس» و«عروسة» و«مكتب» و«امتحان» و«امتياز» و«إضراب» و«رصيف» و«كوخ» و«مهاجر» و«طائفة».

ونقف في المجال الثقافي وما يتصل بالأدب خاصة عند أمثلة للدلالات المحدثة التي ضمّنها شعر الأخطال الصغير وعبر عن ملابساتها. من ذلك كلمة «الابتكار» وما يشق منها كابتكر ومبتكر وابتكارات، فقد غدت تدل على الخلق والسبق والأصالة (ش ٦٧، ٩٣، ١٢٨، ١٤٧، ٣١٨). كذلك كلمة «الإبداع» التي تطورت دلالتها في مجال الأدب وعلم النفس والفنون عامة، إذ اطرد استعمالها للدلالة على إبداع الشيء متميزاً بالخروج على أساليب القدماء (ش ١٠٩، ٢١٥) و(ش ٨٥، ١٥٢، ١٦٦). ويتصل بهاتين الكلمتين وما تفرع منهما كلمة «عبقريّة» وما يقرب منها أصلاً كعبقر، وهو موضع زعم العرب في الجاهلية أن الجن تسكنه، ولذلك نسبوا إليه إلهام الشعر وكل أمر نفيس فاخر أو جليل. ويبدو التطور المحدث في استعمال «عبقريّة» مصدراً صناعياً مع إضفاء صفات بارزة كالذكاء والتفوق والابتكار الفذ. (ش ٤٥، ٤٦، ١٠٨، ٢١٥، ٢٤٨، ٢٦٨، ٢٣٨). ومن هذا النحو من استعمال المفردات نوات الدلالات الجديدة وردت كلمات

«التصوير» و«المصور» و«الصورة» و«الريشة» و«درية الشعر» و«إلهة الشعر» و«درية النثر» و«الفن» و«الفنان» و«الفنون» و«الملهات» و«المأساة».

ج - أما المجال العلمي فقد ظهرت من مفرداته كلمات واسعة التطور نحو «التحليل» التي صارت تعني عملية إرجاع العناصر إلى مكوناتها كالتحليل الكيميائي الذي ربما كان الأصل الذي بعث هذا التطور، ثم شاعت أنواع أخرى كالتحليل المخبري والنفسي والنقدي واللغوي... أما الموضوع الذي وردت فيه كلمة «التحليل» فيشير إلى التحليل الكيميائي (ش ١١٩). ومن هذه المفردات «الاختراع» وما يتفرع منها كالمخترعات والاختراعات وبراءة الاختراع. فقد غدت تشير إلى الاكتشافات العلمية والتقنية الحديثة (ش ٣٥٥). وربما كان في بعض هذه الاختراعات كالبارود الدمار الذي لا يبيق ولا يذر كما يقول الأخطل الصغير (ش ٣٤٥ - ٣٥٦) ويعد الشاعر في هذا الموضوع - حيث صور أهوال الحرب العالمية الأولى - الكثير من أنوات الحرب التي بعثها اختراع الإنسان وتقدمه العلمي، نحو «المنطاد» و«الفواصة» و«المدفع» و«الركبة» و«الحمم» و«الغاز» القاتل و«زبلين» (ش ٣٧). ومن المفردات الأخرى التي تنتمي إلى هذا المجال «المعمل» و«المصنع» و«المغزل» و«الأسطول» و«الفلوان» و«الصيدلي» و«الجلد المشتعل» و«الفيلق» و«النجمة» واحدة النجوم.

د - ويلحق بهذه المجالات الدلالية كلمات نوات أصول دخيلة استعملت جميعها استعمالاً محدثاً، وإن كان بعضها من الدخيل قديماً. من ذلك كلمات «البوليس» التي كادت تنقرض من المستوى الفصيح ولا سيما في دلالتها على رجل الشرطة (ش ٢٩٨). أما في وصفها للحكم بأنه «بوليسي» أو للرواية بأنها بوليسية فقد بقيت ضمن المستويات الفصيحة^(٣٨). ومن هذا النحو كلمات «الغاز» ولا سيما غاز الأعصاب (ش ٣٤٧). و«نياشين» التي شاعت في العهد العثماني للدلالة على شارة أو وسام يتقلده الإنسان بإنعام السلطان (ش ١٩٠). وقد حلت كلمات أخرى محل كلمة نيشان ونياشين كالوسام والوشاح والنوط. ومن هذا النحو كلمة «البارود» (ش ٣٥٣ - ٣٥٤). وربما استعمل العرب كلمة بارود بعد سنة ٦٢٢ للهجرة، لكن الدلالة تبقى حديثة بسبب تطوير

أنواع البارود وأدواته وتعدد مجالات استعماله^(٣٩). وكلمة «البركان» التي عرّبت في كتب المسالك والممالك قديماً، لكنها شاعت حديثاً وصارت مصطلحاً علمياً. (ش ١٣٦، ١٣٧، ٢٢٩). وكلمة «الريال» التي شاعت للدلالة على نوع من النقود (هـ ٥٩ - ٦٣). وكلمة «الطقس» وهي مستعارة من نظام الخدمة لدى النصارى فيما يبدو. وقد صارت تشير إلى العادة، كما تشير إلى الحالة كحالة الجو (ش ٩٠٢). وكلمة «الكهرياء» التي تدل على هذا الاختراع الحديث (ش ٩٢، ٣٥٢). وكلمة «مليون» (ش ٢٧٣، ٣٤٩). وكلمة «قيثارة» و«قيثار» التي دخلت العربية قديماً لكنها لم تشع فتقبل في المعاجم. وقد صارت تدل على آلة طرب جديدة أو متطورة من الآلة القديمة^(٤٠). (ش ١١٠)، (هـ ١٧٩). ولا تتجاوز الكلمات الدخيلة في شعر الأخطال الصغير بحسب إحصائنا عشر كلمات جاء معظمها أسماء لمخترعات أو أدوات محدثة أو متطورة. وفي هذا ليل على تحري الفصيح والبعد عن الدخيل. وقد قلّ ورود العامي في شعره أيضاً، إذ لم نقف - عدا الضرورات النادرة - إلا على أربع كلمات هي «كبش» بمعنى التوت وحمل القرنفل (ش ١٤٩)، و«كرج» بمعنى أسرع في القراءة (ش ٨٢٩)، و«ورقة» بمعنى الليرة التركية (ش ١٩٨)، و«عواميد» جمعاً لعامود، وعامود كلمة غير موجودة في المعاجم (ش ٢٠٢).

وفي شعره مثال مفرد على النظم بالعامية القريبة من اللهجة المصرية هو قصيدة «يا ورد مين يشترك» التي نظمت نزولاً على رغبة صديقه الفنان محمد عبدالوهاب، وأثبتت في ديوان «الهوى والشباب» استجابة لإلحاح بعض إخوان الشاعر^(٤١).

ثانياً - الدلالة المجازية:

نسعى هنا إلى تبين الجوانب اللغوية في المجاز بوصفه أحد الطرق الرئيسة للتطور الدلالي. فالذي يهمنا هنا ويحثنا لغوي أصلاً أن نقف على ما يمت إلى خصائص الاستعمال المجازي لدى الشاعر من الوجهة الدلالية الخاصة ولا بد من الإشارة إلى ما مر بنا في موضع سابق حين الحديث عن اللغة الشاعر، إذ وقف الأستاذ العقاد على خاصة بارزة من خواص اللغة الشاعرة هي المجاز، ورأى أن العربية هي لغة المجاز حقاً. وسبب ذلك كما يرى هو تجاوز العربية بتعبيرات المجاز

حدود الصور المحسوسة إلى حدود المعاني المجردة، واستخلاصها بناء على ذلك المجاز الشعري من الالفاظ المحسوسة بسهولة تجعل السامع يفهم المعنى المقصود عن طريق النفاذ في الصورة الحسية إلى دلالتها النفسية. ويرى العقاد أن هذا النحو من التعبير يرجع إلى خاصة بدوية تتجلى في التعبير بالتشبيهات المجازية أو الشعرية دون أن تكون مقصودة لذاتها.

وأياً كان المجاز من حيث التصوير أو التعبير فهو عنصر بارز من عناصر لغة الشعر كما أشرنا في موضع سابق، أضف إلى ذلك شيوعه ذلك الشيع الذي أوضحه الأستاذ العقاد في العربية وشعرها. ولأن نشأة المجاز كنشأة اللغة ترجع إلى مراحل قديمة من حياة الإنسان غلب على المجاز كونه مبنياً من عناصر حسية مشخّصة. لكن تكرارها على مدى زمني متطاوّل يجردها من عناصره الحسية ويجعلها أدوات تعبيرية قد لا تستحضر أي أصل من أصولها الأولى. ومن هنا تزداد اللغة سعة في التعبير وغنى في أدواته، مما يسوّج جعل المجاز وما يتفرع منه سبيلاً من سبل تطور اللغة.

وتبرز في شعر الأخطل الصغير أنواع من المجاز شتى يجمعها ذلك القصد التعبيري الراجع إلى العربية وشعرها وخصائص دلالاتها. ولذلك نرفض بدايةً الخط الذي وقع فيه بعض الأدباء والنقاد حين الحديث عن خصائص المجاز في شعر هذا الشاعر. ويتجلى ذلك في تناول بعض المجازات الشائعة كالليث والنسر والسيف. فقد عاب مارون عبود وإيليا حاوي وبعض كتاب عصبة العشرة على الأخطل الصغير استعماله المجازات «العامية» المبتذلة^(٤٧). كما ذهب جبران خليل جبران في «البدائع والطرائف» مذهباً مغالياً حين زعم أن الشاعر الذي يستعين بعناصر البيان القديمة كنرجس العيون وورد الخدود ولؤلؤ الدمع ونحو ذلك إنما يسمم ببلادته دسم اللغة ويمتحن بسخافته وابتذاله شرفها ونبالتها. وهذا الشاعر عنده هو شاعر مقلّد لأنه يترنم كالبيّاع بهذه الأغنية القديمة^(٤٨).

وقد فات هؤلاء التفريق بين المجاز التصويري الذي يُدرس في نطاق الصورة فيقوم على أساس الجودة والابتكار أو الاحتذاء والتقليد من جهة، والمجاز التعبيري

الذي انحدرت معظم أمثله من صور فنية «بالية»، أو من أساليب فنية خاصة من جهة أخرى. كما فات هؤلاء أن السباق هو الفيصل في الحكم على المجاز إن كان تصويري المتخذ أو كان غير ذلك. إذ ربما كان عزل أي صورة مجازية عن سياقها سبباً في فقدانها تلك الطبيعة الإيحائية التي قصدها الشاعر. وغالباً ما تحمل المجازات العامة دلالات رمزية مجردة كالقوة والعنف والبأس من غير أن تكون دلالاتها الحسية مقصودة مطلقاً. فلو أن الشاعر استعمل كلمة «قنبلة» أو «مدفع» مثلاً عوضاً من السيف أو الرمح لما غيّر من حقيقة المعنى شيئاً، لأنه لن يضيفي باستعمال هذه العناصر الحسية الحديثة شيئاً جديداً على الدلالات المجازية المقصودة كالقوة والعنف والبأس، إن لم يكن يسيء إلى اللغة والشعر حين ذاك^(٤٤).

وتجدر الإشارة إلى أن عددا من الدارسين والفلاسفة تنبه إلى المجاز الذي يفقد قيمته الفنية غالباً، ويتحول إلى مجرد رمز دلالي عام قد يكون مشتركاً بين عدد من اللغات، كالفيلسوف «هيجل» في كتابه «الفن الرمزي» و«وارين ووليك» في «نظرية الأدب»، و«يوجين نيدا» في «نحو علم للترجمة»، و«ويمزات وبروكس» في «النقد الأدبي: تاريخ موجز». وقد انتهى معظم هؤلاء إلى التفريق بين نمطين من المجاز أو الاستعارة. أحدهما المجاز أو الاستعارة اللغوية أو التسمية المعرفية أو المجاز الداوي. والثاني المجاز أو الاستعارة الفنية أو الشعرية أو الجمالية. وقد اقترح بعضهم أن يهتم النحويون بالضرب الأول، وأن يعني البلاغيون بالضرب الثاني. لأن النحاة يبحثون عن اشتقاق الكلمات واستعمالاتها اللغوية المألوفة، على حين أن البلاغيين يبحثون عن مفعول الاستعارة لدى السامع بإعطائه انطباعاً جديداً.

١ - ومن المجاز الذي يصح وصفه بالمجاز الشعري أو الرمزي أمثلة عديدة وردت لدى الأخطل الصغير^(٤٥). نحو «العَلَم»، وهو الرجل البارز وأصله العلم: الجبل أو العلم: الراية. وترد كلمة العلم بدلالته المجازية على الزعيم الوطني (ش ٢١٢)، والشاعر الشهير (ش ٢٨٨). و«الشبل»، وهو الفتى الشجاع وسليل الأبطال. وأصله الشبل: ولد الأسد إذا أدرك الصيد. والأشبال هنا فتیان الأمة (ش ٢٩٨)، وأبناء حلب موطن الحمدانيين الذين

مانسلوا إلا الأهله والقضب والأشبال (ش١٢١). و«الأسد» معروف، وهو في عرف العرب وغيرهم مثال للشجاعة. وقد عد الإمام عبدالقاهر أمثلة من هذا المجاز في باب الاستعارة الشائعة والتمثيل العامي لكثيرته في الكلام^(٤٦). ولا شك في أن هذا المجاز صار رمزاً عاماً يرتبط في أذهان البشر بمعاني القوة والبأس والشجاعة على توالي العصور. فشباب لبنان هم «أسد» (ش١٣٧)، كما أن أبطال العراق كذلك (ش١٦٣). ويلحق بهذا المجاز مجازات أخرى نحو «العرين» و«الغيل»، وهما من أماكن سكنى الأسود. وقد غدت كلمة «العرين» خاصة تشير إلى «الوطن» لملاحظة المنعة والحمى المصون من الاعتداء. (ش٢٤١) و (ش٢٤١). وكذلك «الغيل» (ش٢١٣). و«الذئب» معروف أيضاً، وقد غلبت عليه صفات الافتراس والخسة والغدر، وصار لذلك مجازاً شائعاً في العربية وغيرها. ويلاحظ أن هذا المجاز دخل في الدلالة الحقيقية من خلال ما ندعوه بالحركة الدائرية في المجاز، إذ تغدو بعض صور المجاز حقيقة، فتكون قد سلكت مسلكاً ابتدأ من الحقيقة ثم عبر نحو المجاز ثم عاد إلى الحقيقة. و«الذئب» هنا هي أنئاب المستعمر الذين صاروا ساسة الوطن (ش٢٩٧). و«النسر» كذلك طائر من الجوارح صار رمزاً للقوة والشمم والرفعة، لذلك غدا شعاراً لكثير من الأقطار العربية التي أنشأت دولاً حديثة^(٤٧). وقد صارت كلمة «النسر» تطلق على الطيار امتداحاً. كما صارت رمزاً للشاعر المترفع عن الدنيا^(٤٨). وترد كلمتا «نسر» و«نسور» في شعر الأخطل الصغير للدلالة على أبناء جبل لبنان (ش٤٦)، وعلى أبناء لبنان عامة (ش٥٩)، وعلى أحد الزعماء (ش١٧٧). أما مصرع فيصل بن الحسين فهو «مصرع النسر» (ش٢٤١-٢٤٢). ويلحق بهذا المجاز مجاز قريب منه هو «الوكر». والوكر أصلاً مكان الطير على الشجر، لكنه تطور إلى المنزل الذي يتخذه الطير وغيره كالإنسان، كما تطور إلى الدلالة على المخبأ أو المكان الذي يقصد فيه الاستتار عن عيون السلطة، نحو قولنا: «أوكر الجريمة» ونحو ذلك. أما «الوكر» في شعر الأخطل الصغير فيشير إلى الوطن أو المنزل (ش٤٦) و (ش٨٦). (ش١٢٣)، (ش١٧٧). وهناك مجازات أخرى شائعة نكتفي بالإشارة إليها، نحو «السيف» و«السيف عند العرب له أسماء جمّة واستعمالات كثيرة أبرزها ذلك المجاز الذي يقصد به الرجل المحارب والشجاع والمماضي (٢٣٤) (ش٢٦٦)، (ش٢٧٤) (ش٢٣٦) (ش١٢١)، وقد أثار أحد هذه

المواضع وهو «سقط السيف بعد طول الضراب...» في رثاء ابراهيم هنانو (ش ٢٦٦) غضب الناقد مارون عبود الذي اتهم الشاعر بالتقليد^(٤٩) ، وكذلك «الشمس» التي غدت مجازاً شائعاً في الدلالة على الإنسان الرقيق رجلاً كان أو امرأة (ش ٢١٢) (ش ٢٤٠) (ش ٨٢) وقد تطلق مجازاً على مصادر الإضاءة الكبيرة (ش ٩٢)، (ش ٢٠٢)، و «المصباح» مجاز شائع في الدلالة على العلم الذي يستضاء بعلمه أو خلقه، وعلى الإنسان المعروف بالوضاعة (ش ٢٤٠)، (ش ٨٤)، (ش ١١٧). ومن هذا الحقل أيضاً كلمة «النجم»، والنجم أصلاً اسم لكل واحد من كواكب السماء، وهو بالتريا أخص. أما دلالاته المجازية فتتجلى في وصف الإنسان العلم والرجل الشهير بأنه نجم. وقد تطور هذا المجاز حديثاً ليشمل كل من يتألق في مجال من مجالات الحياة كالفن والاجتماع والسياسة. ويبدو أن إطلاق كلمة «نجم» و «نجمة» على الفنان خاصة متأثر بالترجمات عن اللغات الأجنبية (ش ١٠٠) ، (ش ٣٢)، (ش ٥٤، ٥٥). ويمثل هذا التطور المجازي ما تعرضت له كلمة «كوكب» حديثاً فقد اتسع استعمالها المجازي القديم وصارت دلالتها مرادفة تقريباً لدلالة «نجم» المجازية (ش ١٤٠)، (ش ٢٣٤). ويمكن أن تصنف هذه الكلمات في حقل دلالي خاص كثر فيه التشبيه والمجاز حتى صارت الدلالة فيه دلالة منقولة. نحو «الشمس» و «القمر» و «البدر» و «المصباح» و «النجم» و «الكوكب» و «النور» وما يشبها.

ب - ومن أنواع المجاز الشائعة في شعر الأخطل الصغير نوع اتسع فيه مجال القول حديثاً، وهو ما ندعوه بالاستعارة المتبادلة بين الفنون. فالفنون الجميلة التي ظهرت تصنيفاتها الجديدة أفسحت المجال للتبادل بين مجموعة الفنون كالرسم والموسيقا والتصوير والنحت والفن القولي ولا سيما الشعر^(٥٠). ولم يكن مثل هذا التبادل مسموحاً به - كما يقول هورتيك - قبل القرن الثامن عشر، لأن الأدباء استمسكوا بمبدأ أرسطراطية الفكر، ولم يختلط أرباب القلم بغيرهم من أصحاب «المهن» الفنية^(٥١) ويبدو أن لأصحاب الاتجاه الرمزي فضلاً في إظهار العلاقة المتبادلة بين الفنون، مما شجع على تبادل دلالي امتدت آثاره إلى أدبنا الحديث ولغتنا الشعرية. وفي شعر الأخطل الصغير مجموعة من الكلمات التي تنتمي إلى فن الرسم نقلت إلى فن الشعر، «كاللوحة» و «الصورة» و «المعرض» و «الرسم» و «اللون» و «الريشة» و

«الخطوط» ونحوها فالريشة تستخدم في الشعر أداة لإبداعه (ش٧٣) وأداة للخلق الحسي (ش١٩٩) (ش٤٨) ومن هذا النحو شاع استعمال كلمة ريشة للدلالة على الأدب ومبدعيه، كقولهم: ريشة طه حسين^(٥٢). و«الرسم»: الأثر والكتابة والتخطيط على الثوب لكن الدلالة الحقيقية تطورت حديثاً لتشير إلى الرسم بالقلم وصناعة الرسام والمصور في الكتاب ونحوه. وعن طريق الاستعارة المتبادلة بين الفنون صار يعبر عن الكتابة في الشعر بالرسم، والرسم بالكلمات^(٥٣). (ش٩٩)، (ش١٣٩)، (ش١٤٧). ومن الطريف في هذا الصدد أن الناقد إحسان عباس وصف الشاعر بكلمة «رسم» في قوله: «بشارة الخوري... رسام لوحات مبدع»^(٥٤). وهناك أمثلة من هذا النحو نسردُها سرّداً خوفاً من الإطالة، كاللوحه، والصورة المستعارة من فن الرسم والتصوير الضوئي للدلالة على أداة الخلق في الفن الشعري (ش١٤٨). وهناك أمثلة مستمدة من الموسيقى، «كالوتر». ومنه «وتر الشعر» (ش٦٣) (ش٩٤). و«النغم والنغمة» التي استعملت حديثاً للدلالة على الشعر أو القصيدة. (ش٢٤٧)، (ش٢٢٠)، (ش٣٠٧). و«اللحن» كذلك (ش٨٥)، (ش٢٢٠). وكلمة «الفناء» التي صارت تشير إلى إبداع الشعر (ش٢٢٠)، (ش٣٠٧). وكذلك «القيثارة» (ش١١٠)، (هـ١٧٩)، و«العود» (ش٢٩٠)، و«الناي» (ش٣١). وفي هذا الموضع يصف الشاعر نفسه بأنه «ناي الهوى»:

أنا ناي الهوى الذي اخترع الد

ء وانت الفريد من إنشادي

ويلحق بهذا النوع من المجاز الشائع في شعر الأخطل الصغير ضرب من التصرف الدلالي المجازي الذي يتجلى في التعبير عن المدركات الخاصة بالحواس بكلمات متبادلة دون التقيد بحدود الدلالة اللغوية. نحو وصف الصوت بأنه مخملي أو دافئ أو حلو. ويطلق على هذا الضرب مصطلح التزامن الحسي (Synestèsie). وهو مصطلح حديث، إذ يبدو أنه ظهر عام ١٨٩١م. ويعزى إلى بوبلير الفضل في انتشاره وتداوله شعرياً^(٥٥) وربما كان أقدم تفسير للترزامن واتجاه الدرس اللغوي فيه عندنا ما أورده الناقد محمد مندور في تضاعيف حديثه عن مصطلح قريب هو (Correspondance). فقد عد «التبادل» أو «التعادل» اتجاهاً لغوياً خاصاً بالبحث في

وظيفة اللغة وإمكاناتها ومدى تقيدها بعمل الحواس وتبادل تلك الحواس على نحو يفسح أمام الكاتب أو الشاعر مجال اللغة وتسخيرها لتأدية وظائف الأدب^(٥٦). ومن أمثلة هذا الاستعمال المجازي أن فعل «تسقي» صار متصلاً بالغناء والأنغام وهي مما يسمع (ش ١٨٠). وأن «الغناء» الذي يدرك بالسمع صار يتناول عن طريق الذوق. (ش ٢٦٣). وأن «الأطياب» التي تدرك بالشم انتقلت إلى مجال التذوق (ش ٧٣). ومثل ذلك «العطر» الذي غدا يدرك بالبصر (ش ٣١٨). و«العير» الذي صار من مجال اللمس والبصر (ش ٤٥). و«الأريج» كذلك (ش ٦١). و«الشذا» الذي صار بحراً (ش ٧١). ومن أحسن المواضع في هذا الصدد نقله «الأئين» من السمع إلى العين حيث يرشف لا يبصر:

وانيفاً باحتِ النُجْوى به
عريباً رَشَفْتُه مَقْلَتَانَا

ولا يمنع هذا التناول الدلالي بحال أعمال مبضع النقد في مثل هذه الصورة الجديدة التي يحتاج رصدها إلى دراسة خاصة بالإبداع التصويري لدى الأخطل الصغير.

وهناك أمثلة خرجت من نطاق التزامن الحسي لتغدو دلالات عامة لا تنقيد بالحواس. نحو «المر» و«الحواس». وقد عرفت دلالة الذوق في العربية قديماً تطوراً واسعاً جعلها تشير إلى أي تناول كان. كذلك شهدت توسعاً في هذا العصر، إذ غدت تدل على حاسة معنوية أو ملكة الإحساس بالجمال في كل شؤون الحياة والفن. ومن المواضيع التي وردت في شعر الأخطل الصغير للدلالة على «الأذواق» موضع جعل فيه الأذواق مما ينبت نباتاً (ش ٢١٤).

ج - وثمة نوع من الدلالة المجازية انحدرت معانيه من الترجمة غالباً أو من اقتباس مظاهر جديدة من الحياة الغربية. ويلاحظ أن بعض أمثلة هذا النوع صار تعبيرات مسكوكة (idioms). نحو «وجه مستعار» و«قناع مستعار»، والأصل مستمد من الحفلات الراقصة التنكرية (Masque bal). وورد تعبير «الوجه المستعار» في شعر الأخطل الصغير في سياق الدلالة المجازية (ش ٩٧). ومن هذا النوع «إكليل الغار»

و«ضفر الغار» و«لبس الغار» للدلالة على النصر. ويبدو أن هذه الدلالة مستمدة من تقاليد الرومان في تتويج القائد المظفر أو الشاعر المفلق^(٥٧). وقد وردت بعض التعابير المتصلة بالغار في سياق الدلالة المجازية أيضاً. (ش ١٨١)، (هـ ١٧٦ - ١٧٧)، وكذلك المتصلة بضفر التاج (ش ١٥١). وكذلك «قوس النصر» و«قوس النور»، وهو عقد من خشب أو نحوه يقام على الطريق على شكل قوس ويرتّن تعبيراً عن النصر. وقوس النور في شعر الشاعر هنا ذو دلالة مجازية (ش ٧٦). ومن هذا النحو «الليالي الحمراء» أو «الليالي الحمراء» التي وردت لدى الشاعر رمزاً لانتهاج اللذة والمتعة الحسية (ش ٦٩). وكذلك «ملكة الجمال» و«عرش الجمال» و«تاج الملكة» مما يبدو أنه منحدر من التقاليد الغريبة. (ش ٤٥). و«الإكليل» أصلاً هو التاج المزين بالجوهر، لكن الدلالة الحقيقية تطورت حديثاً، فقد صار الإكليل يشير إلى الزواج المسيحي لأنه جزء منه، كما يشير إلى طاقة من الورد والزهر تقدم في مناسبات كثيرة تعبيراً عن المشاركة. وغدت الدلالة المجازية أقرب إلى الرمز الدال على مجرد السمو والتكريم. (ش ١٦٦، ٢١٣، ٢٢٨، ٣١٨). (هـ ١٢١). ومن هذا النحو من التعبيرات المجازية الشائعة كلمة «الملك» ذات الدلالة الحقيقية المحدثّة التي ترانف كلمة «ملك» المعروفة قديماً. ويبدو أن لترجمة الكتاب المقدس واستعمال الشعراء المتأثرين بالأدب الأجنبية دوراً في تصور الدلالة المجازية لهذه الكلمة. فقد غدت تشير إلى رمز للجمال والطهر والبراءة. (ش ١٥٢، ٢٦٤)، (ش ٤٨، ١٤٩، ٢٠٣، ٢٢٢) و (هـ ٣٥). وقد وردت كلمة «الملك» بدلالاتها الحقيقية والمجازية كذلك (ش ٢٠١، ٢٠٤، ٢٨٧). كذلك تشير إلى كلمة «الهيكل» التي تدل أصلاً على موضع في الكنيسة يقرب فيه القريان، وهي دلالة محدثة بهذا المعنى لكن دلالة الهيكل تطورت إلى معنى مجازي مستحدث يدلّ على بيت الشاعر وملأه أو مكان نكرياته وأشواقه. (ش ١٦٥، ٢٩٩، ٣٥٣).

د - ونقف أخيراً عند بعض الدلالات المجازية «العامة» في العربية الفصحى المعاصرة. من ذلك «العرس»، والعرس هو الزفاف والتزويج، غير أن هذه الدلالة توسعت عن طريق المجاز في تراكيب شائعة، نحو عرس المجد وعرس البطولة وعرس الأحرار. ويلاحظ أن إطلاق كلمة عرس على الأفراح والمناسبات التي استجذت في حياتنا مطرد. وقد دلّ شعر الأخطل الصغير على ذلك. نحو عرس البطولة (ش ١٠٢)، وعرس الأحرار

(ش ١٨٠)، وغير ذلك (ش ٣١)، (ش ٧٥)، (ش ٢١٢) و (ش ٢٣١، ٢٣٨) و (ش ٧٤، ٨٢، ١٠٧، ١٢١، ٣١٤، ٣٢١). ومن هذا النحو كلمة «الحلم» و «الأحلام» وهي أصلاً عبارة عما يراه النائم في نومه من الأشياء. لكنها غلبت حديثاً على ضرب من التخيل مما يوصف بأحلام اليقظة، كما شاعت في الدلالة على الآمال التي ينشدها الفرد أو الجماعة، نحو «حلم عربي» (ش ٢٤٩). وقد وردت في شعر الشاعر مرات كثيرة^(٥٨).

هـ - ونختم هذه الفقرة بالإشارة إلى أشهر الدلالات التي تطورت عن طريق المجاز المرسل مما جرى في العربية الفصحى المعاصرة، نحو «الهلال» و «الصليب» اللتين دلّتا على الديانتين الإسلامية والمسيحية. وكذلك «مآذن» و «ناقوس» (ش ٢٩٧). وقد استعمل الشاعر من هذا النحو أيضاً «مريم» و «فاطمة» للدلالة على أتباع الديانتين في لبنان (ش ٤٤). وكذلك كلمة «القلم» التي صارت تدل على الفكر وصناعة الكتابة كلها (ش ١٣٧، ١٣٩، ١٦٣). وكلمة «المداد» التي غدت تشير إلى الأدب، والمداد أصلاً هو السائل الذي به يكتب (ش ١٧٩). وكلمة «الريشة» التي تطورت دلالتها الحقيقية ثم تطورت دلالتها المجازية لتشير إلى العمل الفني كله، لأنها أداته (ش ٧٣، ٤٨، ١٩٩). وكلمة «الضاد» للدلالة على اللغة العربية. (ش ١٤١).

دائماً - الدلالة الثقافية،

لا شك في أن غنى تراثنا، وتعدد مناحيه، وما له من أثر في ربط الحاضر بالماضي، وتوجيه مسيرة الأمة ومصيرها؛ أعطى له من الأهمية ما جعله عنصراً مهماً في تكوين شخصيتنا الحضارية في هذا العصر. ولذلك يستطيع الدارس أن يتتبع وجود هذا التراث بأي شكل من الأشكال في هذا الجانب أو ذاك من جوانب الثقافة والفكر والأدب والفن وسوى ذلك.

فالتراث الذي أدرك رواد النهضة أهميته بدأ يتغلغل في نسج الحياة الجديدة ليملأها بالقوة العاملة على النهوض والاستعداد للتجديد. ويعبر هذا حقاً عن فهم ووعي عميقين لدور التراث في الحياة.

فالتراث ليس إراثاً لماضٍ دأثر، أو ذكرى تتجاوب لجذ غابر، بل هو أساس كل بناء جديد، وإن اختلفت الآراء حول تحديد هذا الأساس ومدى الاعتماد عليه. ولذلك صارت مقولة «قتل القديم فهما هو أول الجديد»^(٩١) شعاراً لأجيال متتابعة من الدارسين والمبدعين.

وحين نشطت الدراسات النقدية المتصلة بالشعر الحديث عامة وجوانبه الفنية خاصة، كان التعرف إلى «الأثر» التراثي واحداً من الجوانب التي رصدتها هذه الدراسات على اختلافها. وقد أدى تطور الدرس البلاغي والنقدي إلى الاهتمام بالرمز التراثي والصورة الإشارية للوقوف على تطور استعمال المعطيات التراثية وتوظيفها^(٩٢). كذلك وجد النقاد المتأثرون بالتفكيكية (Decnstruction) بأخرة من هذا الزمن مصطلح التناص (Intertexte) مناسباً لدراسة كل أثر نصي للنصوص الغائبة في النص الراهن. فالمبدع حين ينتج «نصاً» يكون قد وعى آلاف النصوص التي غدت منحلة في صباغ ريشته، وجارية في تضاعيف إنشائه^(٩٣).

أما مصطلحنا المفضل في هذا الصدد فهو «الدلالة الثقافية»^(٩٤). فالدلالة الثقافية عندنا تتجه نحو كشف المعطيات المشكلة للثقافة كالدين والتاريخ والأدب والفن اعتماداً على اللغة وعناصرها النصية. وتمتاز الدلالة الثقافية بكونها محوراً من محاور التحليل الدلالي للمعجم الشعري. وقد تقدم وصف المحورين الآخرين، وهما محورا الدلالة الحقيقية والدلالة المجازية. وربما كان الجديد في دراستنا هو هذا التقسيم الدلالي للمعجم الشعري بمحاوره الثلاثة من جهة، وإيلاء الدلالة الثقافية اهتماماً خاصاً من جهة أخرى. ويصلح هذا التقسيم إلى حد كبير للتطبيق على آثار أدبية كثيرة، مما يقربه من مفهوم «المنهج» إن أحسننا الظن بما نصنع.

وتشمل الدلالة الثقافية كل إشارة إلى عناصر الثقافة ولا سيما التراثية منها عبر أشكال متنوعة كالاستقباس الحرفي، والمفردات نوات الإشارات الثقافية كالتي تدل على حادثة معينة، أو موقف له أثر، أو علم من الأعلام ونحو ذلك من مفردات لا نجد مرجعية لها في اللغة أو المجاز والفن، إنما نجدها في مصادر الثقافة العامة. وبإمكان الدارس إذا تجاوز مرحلة الوصف الدلالي لعناصر الثقافة في الشعر أن يجري ماشاء كما شاء

من تحليلات نقدية تبحث عن الرمز والصورة والتناص ونحو ذلك من عناصر النقد الحديث. ولقد سبق أن اقترحنا في دراسة لنا تحليلاً للعناصر الثقافية يقوم على ثلاث شعب هي أولاً: النظر في عناصر الثقافة من حيث شكل ورودها كأن تكون كلمة أو تركيباً أو نصاً أو إشارة أو إعادة بناء ونحو ذلك. وثانياً: الوقوف على مصادر هذه العناصر الثقافية ومعرفة صلتها بالفن وصاحب العمل. وثالثاً: كشف وظائف هذه العناصر من النواحي النقدية المتعددة^(١٣). ولعلنا نشير إلى بعض أجزاء هذا التحليل من غير تفصيل أو توسع، لأننا توفرنا في هذه الدراسة على التحليل الدلالي للغة الشاعر دون التطرق إلى الجوانب النقدية الخالصة. وسنكتفي بالوقوف على مصادر العناصر الثقافية مع إشارات وجيزة إلى ما تثيره من أبعاد إيحائية.

ولقد تبين من خلال دراسة المعجم الشعري للأخطل الصغير أن استمداده للمعطيات الثقافية ولا سيما التراثية منها لم يكن من باب التأثير الشكلي أو غير الواعي مما تخلفه القراءة عادة، أو من باب الاقتباس على سبيل المحاكاة أو إعادة الإنتاج، إنما كان إغناءً للتعبير يتجاوز الأبعاد الدلالية والمجازية إلى أبعاد أوسع باتجاه التعبير بالثقافة. وليس في هذا ثم مبالغة، لأن الشاعر الحديث - ولا سيما بعد المرحلة الإيحائية - لا ينسخ التراث أو ينقله نقلاً محايداً، بل يوظفه ويستفيد من إيقاعه وحضوره بحسب ما تأتي له من تطور في تقنيات الفن. وإذا ما ترك الباحث مسألة «الرمز» جانباً بدا له أن عناصر الدلالة الثقافية ليست حكراً على اتجاه معين من اتجاهات الشعر الحديث. وسنقف في هذه الفقرة على دلالات ثقافية كثيرة لدى الأخطل الصغير الذي تقدم رواد الشعر الحر ممن أولعوا باستخدام الرمز التراثي ولا سيما الأسطوري.

أ - ترد في شعر الأخطل الصغير مفردات كثيرة تدل على أساطير أو عناصر أسطورية عربية وإغريقية. ويبدو أن هذا ليس مستغرباً، لأن تطور الفن الشعري، وتلقي المؤثرات الغريبة أسهم في تطور النظر إلى الأسطورة وبعدها في بناء القصيدة. وقد ظهر لدى مدرسة أبولو وجماعة الديوان وشعراء المهجر أمثلة من تناول العناصر الأسطورية، حتى أخذ خليل مطران على أحمد زكي أبي شادي اهتمامه بالإشارات التاريخية والرموز الاصطلاحية والأسماء الأعجمية والميثولوجيا^(١٤).

ومعروف ان عدداً من الأساطير انتهى إلينا من تراث العرب الأقدمين كالغول والعنقاء والصدى وشق وسطيح ووادي عبقر. وقد ورد في القرآن الكريم ما يشير إلى تداول العرب للأساطير، نحو قوله «أساطير الأولين»^(١٥).

وإن أجمل ما وقفت عليه في أثناء دراستي لشعر الأخطل الصغير من هذا القبيل بناؤه قصيدته الشهيرة «المتنبي والشهباء» (ش. ١٢ - ١٢٦) بناءً أسطورياً فسّر به عبقرية المتنبي على نحو أسطوري. ولولا خوف الإطالة لو قفّت عند هذه القصيدة وقفة متأنية، لكنني أكتفي بعرض ما حوته من إشارات أسطورية، وأعرض عن سائر عناصرها البتة. فالمتنبي إذن سليل الجن. إذ أقام الجن عرساً في «تدمر» لعظيمهم الذي سرعان ما ولدت له «ماردة» من الجن طفلاً - طفل الحكاية - احتاروا في تسميته، حتى اقترح أحدهم أن يسميه «المتنبي»، فانتشوا طرياً. وقد قصد هؤلاء أن يبعثوا على يدي هذا الوليد «الفنتة الكبرى» والقواية وإشغال الناس والأقلام والكتب كي يصبح الشعر رياً يسجد له الناس، فينال الجن بذلك مأربهم. والجن كما ظهرُوا يعيشون كما يعيش الناس، فهم يقيمون عرساً، ويتخاصرون رقصاً، ويتوالدون ويوسوسون للناس. وترد هنا كلمة «الخرافات» تفسيراً لولادة المتنبي أيضاً. وترد من هذا النحو عبارة «ملك الجن» (ش. ٥٢) في سياق صورة أسطورية تفسر جمال سلمى. كما ترد عبارة «الجنّي المكتسح» (ش. ٢٢٩) للدلالة على صورة متخيلة تنبئ بآتيان الخوارق. ونحو ذلك كلمة «المارد»، وهو العاتي من الشياطين (ش. ٥٢، ١١١، ١١٢، ١٢٢، ١٥١). أما كلمة «عبقر» التي زعم العرب أنها موطن شياطين الشعر، ولذلك نسبوا إلى عبقر كل جليل نفيس أو شأن مبتكر، فقد وردت للدلالة على إبداع الشعراء كالفرديوسي (ش. ٧٦)، وعمر بن أبي ربيعة (ش. ١٥١)، وجبران خليل جبران (ش. ١٠٠)، وأحمد شوقي ورفاقه (ش. ١٠٨). وتستعار صورة تقديس «الأصنام» للدلالة على ترقّب محبّي أحمد شوقي أمام سريره، وهو في مرضه بلبنان (ش. ١٠٩):

ونحنُ حَـوْكَ عَـكَّافٌ عَلَى صَنَمٍ

في الجاهلية ماضي البطش قاهره

وترد كلمة «الأنصاب» التي تدلّ أصلاً على مقام الآلهة حيث يهلّ عليها ويذبح لغير الله، ثم تطورت حديثاً للدلالة على بناء يقوم إحياء لشخص أو تمجيداً لذكرى، وبهذه

الدلالة جاءت في شعر الشاعر (ش. ١٢٠، ٢٢٨)، و (هـ ١٩٢). كما ترد عبارة «قبة من طلاس» للدلالة على الغموض الذي يلفّ مصارع الأبطال (ش. ٢٤٢). وربما كان في هذه العبارة إشارة إلى الموروث الشعبي في بلاد الشام من وجود قبة في المغرب يدخل إليها طالب السحر فينسخ منها ما يتعلم به التعامل مع الطلاس، وهي مغلقة يوماً إلا يوماً واحداً يدخل فيه من يدخل ويخرج فيه من يخرج، ثم لا تفتح ثانية إلا في السنة القادمة.

وهناك إشارات أخرى مستمدة من الأساطير اليونانية والرومانية، نحو «ربة الشعر» (ش. ٢٢٩)، و «إلهة الشعر»، و «ربة النثر» (ش. ١٠٥). وكذلك «إله الحب» (ش. ١٩٦)، و «الهة الجمال» (ش. ٤٥). وتشير مواضع أخرى إلى شجرة الغار وتوزيع الأبطال على النحو المعروف لدى الرومان القدماء (ش. ٣٦، ٥١) و (هـ. ١٧٦ - ١٧٧). ويرد اسم «جوبيتر» وهو إله يوناني معروف بشدة الغضب. وقد جاء لدى الشاعر في سياق اندلاع الحرب (ش. ١٩٥ - ١٩٧). كما يرد اسم «هومير» مؤلف الإلياذة والأوديسة، وهو شاعر يوناني قديم، يقال إنه كان أعمى. وقد جاء في سياق الإشادة بشعر الفردوسي (ش. ٧٥):

لو شام هوميرُ لحاً من اشيعتها
للآلات عبيئة وانجاب داجيها

كما ترد عبارة «بنو هومير» في سياق آخر للدلالة على الشعراء الملهمين الذين احتفوا بقدم «شوقي» إلى جنة الخلد (ش. ١٠٥).

ب - أما المفردات الدالة على عناصر تاريخية موثقة فكثيرة أيضاً، ولها أبعاد حضارية وقومية ودينية. وقد جاء معظمها في سياق ما جد في الحياة من معطيات الكفاح الوطني والقومي تذكيراً بالماضي وإشادة به ويعتاً لما غاب منه وحفزاً للهمم. من ذلك أسماء لأعلام مشهورين مثل «ابن الوليد» (ش. ٢٣٤) و «خالد» (هـ. ١٦٨)، وهو نفسه خالد بن الوليد. وكذلك «الجراح» وهو أبو عبيدة (ش. ٢٣٤). و «العاص» وهو عمرو بن العاص (ش. ١٥٥). ويرد أيضاً اسم «مروان بن الحكم» و «عبد شمس» و «معد» للدلالة على الأصل العريق (ش. ٣١٢). كما يرد اسم «صقر قريش» وهو عبد الرحمن الداخل

للدلالة على عظم المصاب بفقد فيصل بن الحسين (ش ٢٣٧). وتكرر الإشارة إلى «عبد شمس» (ش ٢٨، ٣١٢، ٣١٣) للدلالة على عراقية دمشق. ويذكر في هذا الصدد اسم «أمية» وشيوخها إشارة إلى انتماء أهل الشام إليهم (ش ١٤٠، ١٥٥).

وهناك مفردات تاريخية ذات أبعاد دينية، نحو «هاشم» و«الرسول» و«القاسم» و«الحسين» و«القبر»، أي قبر الرسول محمد صلى الله عليه وسلم. وقد جمع الشاعر هذه الأسماء للإيحاء بجوٍّ جليل في سياق رثائه لفیصل بن الحسين الذي ينسب إلى بني هاشم (ش ٢٣٧ - ٢٤١). وثمة إشارات أخرى إلى أسماء القبائل التي ينسب إليها العرب، نحو «نزار» (ش ٩٨)، و«يعرب» (ش ٢١٥، ٢٣١)، و«آل جفنة» (ش ١٤٠ - ١٤١)، و«الناذرة» و«الفساسنة» وقُدوم حسان بن ثابت عليهم (ش ١٤٠ - ١٤١). ويرد اسم «عكاظ» وهو سوق عرف فيما عرف بوفود الشعراء إليه من أنحاء الجزيرة ليشهدوا مجالس لهم (ش ١٤٠).

وترد في سياق إحياء الحوادث الأدبية ضمن أسلوب قريب من القصة أسماء أعلام قصد منها غالباً رسم الحدث وتحديد أبعاده الوثائقية. من ذلك الأسماء التي وردت في قصيدة بعنوان «عروة وعفراء» (ش ٢٨٧ - ٢٩٥). وكذلك الأسماء التي وردت في قصيدة بعنوان «المتنبي والشهباء» التي تقدم نكرها، نحو «حمدان» و«سيف الدولة» و«المتنبي» و«ابن أبي سلمى» و«قس بن ساعدة» و«أرسطو» (ش ١٢٠ - ١٢٦). والطريف هنا هو دفاع الشاعر عن المتنبي الذي اتهم بسرقة ما في شعره من حكمة من اليونان ولا سيما أرسطو: (ش ١٢٤ - ١٢٥)

قالوا: استباح أرسطو حين أعجزهم
وإنه اسفل من آياته الخُـبـا
مهلاً فما الدهر إلا فيض فلسفة
يعود بالدر منه كل من ذابا
من علم ابن أبي سلمى «حكيمته»
وقس ساعدة الأمثال والخطباء

وفي قصيدة أخرى بعنوان «الفردوسي» أنشئت إحياءً لذكرى الشاعر الفارسي الكبير ترد أسماء كثيرة لرسم الأحداث، نحو «كسرى» و «طوس» و «الإيوان» و «رستم» و «هوقل» و «سيف الله» و «الفرس» و «العرب» والسلطان «محمود» (ش ٧٣ - ٧٨) (٦١). وثمة قصيدة تحمل عنوان «حلم عربي» تكثر فيه أسماء الشعراء والمغنين القدامى تشوفاً إلى عصرهم وحيناً إلى حياتهم، نحو «ابن مخزوم»، أي عمر بن أبي ربيعة، و «النابغة» و «ابن سريج» و «معبد» وغيرهم (ش ٢٤٩).

وكذلك الشأن في قصيدة بعنوان «عمر ونعم» سترد الإشارة إلى عناصرها في أثناء الحديث عن المعطيات الأدبية. وهناك إشارة إلى حضارة مصر القديمة على عهد «امون» و بناء «الهرم»، وإلى حضارة الفينيقيين أصحاب «السفن» (ش ٢٤٣). ولا شك في أن الكثير مما ورد آنفاً من مفردات وإشارات أشبه ما يكون بعنوانين عامة تطوي تحتها سجلاً غنياً بالتاريخ والمعارف والموروثات وإن لم يكن توظيفها بلغ مبلغ الرمز والصورة الفنية. لكن الدلالات الثقافية المستمدة من المفردات السابقة ولا سيما الأعلام منها ليست هيئة، لأن أسماء الأعلام تعكس لوناً من ألوان التفكير، وتظهر ملمحاً من ملامح الحضارة التي تخص كل أمة من الأمم (٦٢).

ج - وترد في شعر الأخطل الصغير مفردات كثيرة مستمدة من الديانتين المسيحية والإسلامية. وقد دلت الدراسة على أن استعمال الشاعر لهذه المفردات وما يتصل بها من معطيات ينتمي إلى عدة أشكال. منها استعمال شبه حرفي يقوم على تقديم هذه المفردات عناصر لرسم حدود العمل. ومنها استعمال يرد ضمن تشبيه أو صورة فنية. ومنها استعمال يقرّبها من مفهوم «الصورة الإشارية» التي تقوم على اقتباس محدد يوظف في سياق جديد.

ففي الحديث عن الهجرة وخلوّ الديار من الشباب ترد مفردات تصور بيئة لبنان المسيحية كالمى وجرس الكنيسة والناقوس (ش ٢٩). وكذلك «قلنسوة القسيس» التي وردت في سياق تشبيهي (ش ١٢٧). وترد «القلانس» على سبيل المجاز المرسل للدلالة على اتباع الديانة المسيحية ومثلها «الصلبان» (ش ١٤١). كما ترد أسماء الكتب المقدسة في الدلالة

المجازية نفسها. فالقرآن والإنجيل والتوراة تشير إلى اتباع هذه الكتب (ش ٢٧٣). أما «الإنجيل» فيرد في سياق صورة توحى بالقدس والطهر (ش ٢٣٨). وثمة إشارات إلى بعض المعطيات الدينية المسيحية «كصوم الفصح» (ش ١٨٢)، و «يوم الحشر» (ش ٢٦٧) حين تزلزل الأرض على صوت بوقها الصخاب. وهناك مفردات ذات أصول دينية، لكنها استعملت غالباً استعمالاً مجازياً على نحو ما أشرنا إليه حين الحديث عن الدلالة المجازية. نحو «الملك» و «الإكليل» و «الهيكل» و «التراثيل» و «الطقوس».

وترد في شعر الشاعر مجموعة من المعطيات المستمدة من حياة السيد المسيح. وهي توظف غالباً للدلالة على عنصر بارز يميز المسيحيين من غيرهم دلالة على الاجتماع لا الافتراق. فبيت العروبة وسع الديانات كلها، فترددت فيه زفرات «أحمد» و«الأم الصليب» (ش ١٦٣). والمتنبّي الذي لم يعرف الناس قدره في حياته، إنما عظموه بعد مماته كالمنسيح الذي لم يلق سوى الأذى حتى صلب، فلما صلب جعل إلهاً (هـ ١٩٢):

مِثْلُ الْمَسِيحِ تَغَالَوْا فِي أُنْيَتِهِ
وَالْهُوَّة، وَلَكِنْ بَعْدَمَا صُلِبَا

أما الزعيم «سعد زغلول» فجمع صفتين هما «عزم» أحمد، و «لطف» المسيح. والمقصود هو أن سعداً يمثل المصريين كافة. وهناك صور استمدتها الشاعر من معجزات المسيح كتحويله الماء خمرأ في عرس حضره وأمه في «قانا الجليل» (ش ٨٤)، (ش ٢٩٩). وإحيائه الموتى (ش ٧٩).

أما المفردات المستمدة من الديانة الإسلامية فكثيرة من جهة، وذات توظيف نصّي من جهة أخرى لاختصاص القرآن الكريم بالأسلوب الفني المشهود الذي صار مصدراً يتوارده الأدباء للنهل من بلاغته. وهناك مفردات اشتهرت في القرآن الكريم من خلال الوصف الفني البديع «كالجنة» وما فيها من نعيم وهي لذلك مثال للبهاء والحسن والتطهر من كل رجس (ش ١٤٧ - ١٥١) و (ش ٣١٤). و «جهنم» التي تؤوي الأشقياء لتصلبهم ناراً حامية صارت مضرب المثل في العذاب (ش ٧١) و (ش ٩٢) و (ش ٢٨٥). ومن أسماء الجنة الموعودة وأوصافها أنها «جنات عدن»، أي إقامة دائمة لا تنتهي، وفيها موطن من مواطن الوحي (ش ١٥١)، و «ش ٣٢٧». والشعر عند

الأخطل الصغير «حكمة» و «وحي» و «روح» الله، وله «فتوحات» و «عدن» من موطنه (ش ١٥١). ومن هذا النحو «الفردوس» التي أعدت للصالحين نزلاً، وصارت أفيائها مثلاً في النعيم (ش ٧٥). وربما قصد الشاعر الإقادة من الجنس بين «الفردوسي» صاحب المناسبة، و «الفردوس» التي جعلها مأوى له يبت منها «الوحي» و «الخمرة» و «النور» وتراقص أمامه «الخور» على أنغام شاذيها (ش ٧٢-٧٨). ومن هذا النحو من ورود أسماء الجنة أيضاً كلمة «الخد» و «جنات الخلد». فالشاعر أحمد شوقي حلّ في ربي «الخد» حيث حفّ به رهط جبريل وأتراب مريم والملمون بنو هومير، وقامت إلهة الشعر عن ميامنه، وربة النثر عن مياسره (ش ١٠٥). وترد «الخد» و «جنة الخلد» في سياقين مجازيين كذلك (ش ٦٧)، (ش ٢٥٥). ومن المفردات المماثلة لما تقدم كلمة «النعيم» التي تشير إلى طيب المقام في الدار الأخرى. وقد جاءت لدى الشاعر في سياق صورة نادرة (ش ١٦٩ - ١٧٠):

لَمْ يَشْفُقْنِي يَوْمَ الْقِيَامَةِ لَوْلَا
أَمَلِي أَنَّنِي هُنَاكَ أَرَاهَا
وَلَوْ أَنَّ النِّعِيمَ كَانَ جَزَائِي
فِي جَهَادِي وَالنَّارَ كَانَتْ جَزَاهَا
لَأَتَيْتُ الْإِلَهَ زَحْفًا وَعُقُورْتُ
جَبِينِي كَيْ أَسْتَمِيلَ إِلَهَهَا

ويرسم الشاعر هنا لوحة بديعة يستمد عناصرها كافة من الجواء الدينية، فهناك يوم القيامة، والمصير الذي كون نعيماً أو جحيماً، وهناك الملائكة وجبريل والأبرار، وهناك نجوى الشاعر ودعاؤه ربه أن يجمعه بسليبي التي خلقها ربّها فتنة للناظرين. ومن المفردات المتصلة بجو الجنة كلمة «الخور» التي رأينا لها ذكراً في «فردوس» الشاعر الفردوسي. وتظهر «الخور» هنا في عرس مكانه «الملا الأعلى» حيث استقبلت روح الشاعر حافظ إبراهيم، فتضاربت الأرواح بالجوانح ومشى بالدنان «خور» وولدان في أحسن خلقة من الخدود والأحداق. (ش ٢١٢).

وهناك قسم من المفردات الدينية يتمثل في أسماء أعلام ذات أبعاد ثقافية غنية، كأسماء النبي محمد وما يتصل به. وقد أشرنا إلى بعض هذه الأسماء في الفقرة

السابقة حين تحدثنا عن المفردات والمعطيات التاريخية. فهناك «الرسول» و «القاسم» و «القبر» و «البيت» (ش ٢٣٧) و «المقام» (ش ٢٣٧ - ٢٤٠) وهي أسماء معرفة بال التعريف العهدية. وهناك «فاطمة» و «الفواطم» إشارة إلى ابنة الرسول الحبيبة إلى قلبه (ش ٢٣٧). وهناك «الكعبة» و «القدس» و «يثرب» (ش ١٨٢)، وهي أماكن مقدسة لا تشد الرجال إلا إلى مساجدها.

وثمة عبارات منقولة بنصها تقريباً من القرآن الكريم وردت في سياقات متعددة. وقد دلُ بعضها على تزليف جديد. من تلك عبارات مركبة من آيات قرآنية، نحو قول الشاعر «فشغلت الأبرار عن تقواها» (ش ١٧)، وقوله: «خاف جبريل فهم عقباها»^(٣٨) (ش ١٧). وكذلك قوله: «أمل كخيط أبيض في قائم...» (ش ١٣)، وهو مستمد من صورة الخيط الأبيض الذي يتبين من الخيط الأسود من الفجر^(٣٩). وقوله: «كلهم فان وسبحانك حي» (ش ١٩٥)^(٤٠). وقوله: «صلى عليك وسلماً» (ش ٧)، وهو مستمد من عبارة شهيرة يردها المسلم كلما ذكر الرسول محمد، وقد وردت في القرآن الكريم^(٤١). لكن الشاعر خلق لها سياقاً جديداً حين نقلها إلى الغزل:

نَمْ إِنَّ قَلْبِي فَوْقَ مَهْدِكَ كُنُماً

نُكِرَ الْهَوَىٰ صَلَّى عَلَيْكَ وَسَلُماً

نَمْ فَسَالْمَلَأْتُكَ عَيْنُهَا يَقْظَىٰ فَدْماً

يِرْعَاكَ مُبْتَسِماً وَذَا مُتَرُئُماً

وترد عبارة «إنا إلى الله بها راجعون» (ش ٤٣)، وهي مستمدة من آية قرآنية غدت عبارة متداولة في كثير من الأحداث التي يمر بها الإنسان^(٤٢). وترد أيضاً عبارة «الملا الأعلى» (ش ٢١٢)، وهي من التعبيرات القرآنية التي تشير إلى مفاهيم دينية^(٤٣). وقد جعلها الشاعر ضمن جو ديني مسرحه الجنة حيث حلت روح حافظ إبراهيم. وكذلك ترد عبارة «سدره المنتهى» (ش ١٠٥)، وهي أصلاً عبارة قرآنية تشير إلى مكان اختص به النبي محمد حين الإسراء والمعراج^(٤٤). وقد جاءت لدى الشاعر في سياق مماثل لما تقدم، إذ يصف الأختال الصغير روح أحمد شوقي وقد حلت في أعلى مرتبة، إذ لم تكن «سدره المنتهى» إلا أنخي منبر من منابر هذا الشاعر.

ونشير إشارات موجزة إلى ما تبقى من التعابير المستمدة من القرآن الكريم. من ذلك: «انشقاق القمر» (ش١٤٩)، و«انغلاقه» (ش١٩٩). و«زلزلة الأرض» (ش٢٤٨). و«حوت يونس» (ش٢٤٩). و«الرواسي» (ش٧٤). و«المحشر والساعة» (ش١٣٢). و«خلق الإنسان» (ش٢٣، ١٨٩، ٢٢٥، ٢٢٨). و«المبايعة» (ش٤٢). أما ما انحل من تعابير القرآن الكريم في صباغ ريشة هذا الشاعر مما ورد عفواً فلا شك في أنه كثير، لأنه جزء من «مكونات» لغة الشاعر الرئيسة.

د - ونقف عند مجموعة من المفردات والمعطيات المستمدة من تاريخ الأدب وفن الشعر عند العرب. أما المفردات التي قبسها الشاعر من المعجم الشعري القديم فهي من الكثرة بمكان. وهي على أي حال لا تدخل في نطاق دراستنا لكونها من الرصيد المشترك الذي لم يشهد تأثراً بما قُتِمه الأخطل الصغير من سياقات جديدة. أما ما كان من هذه المفردات ضمن سياق جديد له منحى توظيفي عصري واضح، فهو من عداد معجمننا لا محالة.

وأول ما نشير إليه في هذا الصدد هو استمداد الشاعر من قصيدة «لحسان بن ثابت» في مديح الغساسنة ما يربط بين الحاضر والماضي ويقوّي الشعور القومي. والأخطل الصغير كثير الاتكاء على المعطيات التاريخية والأدبية حين يعرض لموضوعات محددة كالموضوعات «الشامية». ولقد مرّ بنا شيء من هذا النحو حين وقفنا على ذكره الكثير من أسماء الأعلام كأمية والعاص والجراح وعبد شمس في تضاعيف قصائده. ففي قصيدة بعنوان «الحاملون الشمس» (ش١٤٠-١٤١) يخاطب الشاعر دمشق، ويذكر «حسان» ومديحه للرسول و«زياد» - يقصد النابغة الذبياني - وشيوخ «أمية» و«المقام» و«عكاظ» و«آل جفنة». والغساسنة الذين وصفهم حسان بقوله^(٧٥):

يَسْفُونُ مَنْ وَرَدَ الْبَرِيصَ عَلَيْهِم

بَرْنَى يُصَفُّ بِالرُّحِيقِ السَّلْسَلِ

صاروا عند الأخطل الصغير (ش١٤١):

«يَسْفُونُ مَنْ وَرَدَ الْبَرِيصَ عَلَيْهِم»

طَرَبَ النَّفْسُ وَرَوَّنَقَ الْأَجْسَادُ

وهناك إشارات كثيرة إلى قصيدة عمر بن أبي ربيعة التي يصف فيها «ليلة ذي دوران»^(٧٦). وتحمل القصيدة الجديدة عنوان «عمر ونعم». وهي ضرب من الإحياء الذي لا يتقيد بالمعارضة الشعرية (ش ١٤٦- ١٥٢). ومثلها قصيدة بعنوان «عروة وعفراء» (ش ٢٨٧- ٢٩٥) التي يستمد فيها الكثير من العناصر الشعرية القديمة ويدخلها في سياق جديد. وقد ذكر الشاعر أنه استوحاها من كتاب «الأغاني» لأبي الفرج الأصفهاني. كما ذكر استمداده من أشعار عروة نفسه. (هـ ٧١).

وثمة تتبع واضح للصور التي أبدعها البحري في قصيدته الشهيرة في وصف إيوان كسرى ورثاء أثار الفرس، وقد تجلّى في قصيدة «الفردوسي» للاخطال الصغير (ش ٧٣ - ٧٨) ولا سيما حين عرض لوصف الإيوان وصورة كسرى أنوشروان تحت الدرفس^(٧٧). وفي قصيدة أخرى بعنوان «كفنوا الشمس» وهي في رثاء أحد الزعماء (ش ٢١٢ - ٢١٥) يظهر أثر سينية البحري في الكثير من المفردات والصور والعناصر الإيقاعية.

وفي قصيدة يرثي فيها الشاعر عميد الصحافة اللبنانية (ش ١٧٦ - ١٧٩) يظهر طيف المعري من خلال قصيدته الشهيرة في رثاء الفقيه أبي حمزة^(٧٨). ويشار في القصيدة الجديدة إلى بعض معاني المعري ونظرتة إلى الحياة والكون إضافة إلى استمداد العديد من البنى اللغوية والتصويرية والإيقاعية. وهناك فضلاً عما تقدم ذكر صريح للمعري ومذهبه، وذلك في قول الشاعر: (ش ١٧٩)

أَنَا كَالْمَعْرِيِّ لَسْتُ أَسْأَلُ رَحِمَةً

إِلَّا مِمَّنْ الْأَبَاءُ لِلْأَوْلَادِ

ويخصص الشاعر للمعري قصيدة بعنوان «أبو العلاء» (ش ١٥٦ - ١٥٩) يفق فيها على الكثير من آراء المعري وترجّحه بين الشك واليقين. وفي القصيدة استحضار للجاحظ و«فولتير» وابن سينا ومداره روما وشيوخ أثينا لاشتراكهم في طلب الحكمة ومعرفة ما جبلت عليه النفوس. يقول الشاعر (ش ١٥٦) مشيراً إلى قصيدة ابن سينا في النفس^(٧٩):

لَسْتُ أَدْرِي أَأَنْتَ فِي وَصْفِكَ النَّفْسَ

مُصَوِّبٌ أَمْ الْحَكِيمُ ابْنُ سَيْنَا

ايراهَا ورَقَاءَ مِن رَقِيسٍ الخلدِ
وتبقي ليدك مساءً وطننا
سرُّذي الخُفس لا مَدَارُهُ رُوما
أدركَ ثمة ولا شُيوخُ اثينا

وهناك إشارات إلى أسماء الشعراء القدامى وبعض ما عرفوا به وردت موظفة للدلالة على بينات أدبية لها حضور فني بارز في الثقافة العربية. وحين لا يكون هناك سبيل إلى التوظيف الجديد يتطلع الشاعر بشوق إلى الماضي البعيد محالواً بعثه حياً. ففي قصيدة بعنوان «حلم عربي» (٢٤٩) يستوحي الشاعر كتاب «الأغاني» للأصفهاني كما يذكر. (هـ ١٠١)، ويذكر أسماء العديد من الشعراء القدامى كالنابغة وعمر بن أبي ربيعة والوليد بن يزيد. كما يذكر أسماء شعراء آخرين في تضاعيف قصيدته «عمر ونعم» كقيس وكثير (ش ١٥٠)، ويذكر قيس بن الملوح في قصيدة بعنوان «الزهاوي» (ش ١٦٤). وهناك إشارات أخرى إلى «شعراء عذرة» و «جميل» و «كثير» وردت في قصيدة بعنوان «عروة وعفراء» (ش ٢٩٥). كما ترد في قصيدة بعنوان «كفنا الشمس» إشارات أخرى إلى «الأخطل» الكبير غياث بن غوث التغلبي الذي أحيا بشارة الخوري لقبه وتلقب به حتى صار يعرف بالأخطل الصغير أكثر مما يعرف باسمه. (ش ٣١٥) (٨٠). ويذكر أيضاً هنا الخطيب الشهير «قس بن ساعدة» (ش ٣١٥). ويذكر كذلك في قصيدة أخرى بعنوان «المتنبي والشهباء» في سياق الرد على من زعم أن المتنبي سرق حكمه من أرسطو (ش ١٢٥).

ويرد في هذا السياق من أسماء الشعراء القدامى اسم «أبي نواس» في قصيدة «الفردوسي» مع الإشارة إلى حبه للخمرة. فخمرة الفردوس التي ينعم بها الفردوسي تذكر مع أبي نواس الذي (ش ٧٥):

أوساف نخهثها عن الفِـرْجِـلِ
أبو نواس لَقَدْ أها نَواسِيها

كما يذكر «النواسي» في سياق آخر مقروناً بصفة «الأريب» لارتباط الموضوع بالجد والمهابة وحديث الفلسفة، وذلك في قصيدة بعنوان «الزهاوي» (ش ١٦٢ - ١٦٨).

وترد إشارات أخرى وظف معظمها توظيفاً فنياً له أبعاد موحية. فحين يتحدث الشاعر عن حافظ إبراهيم يتذكر تشبيب «المتنبي» وتصابي «أبي إسحاق» الصابي (ش ٢١٢). وكذلك يتذكر حين يستمع إلى أحد الشعراء صورة «عمر الخيام» التي رسمتها له الرباعيات^(٨١). فهو ينثر الأنس في كل مكان (ش ٣٣٣).

ويجمع الشاعر بين «المعري» و«دانتي» في سياق واحد تعقياً على ما عرفا به من رحلة أدبية إلى العالم الآخر في أثرين ذاتي الصيت، وهما «رسالة الغفران» و«الكوميديا الإلهية». ففي قصيدة بعنوان «الزهاوي» يقتحم الأخطل الصغير الجحيم سائلاً عن هذين الشاعرين ليرى مصيرهما على نحو ما زعماه حين اطلعا على مصائر الشعراء الآخرين: (١٦٦):

حَتَّى إِذَا انْكَشَفَ الْجَحِيمُ
يَلُرُّ بِالضُّرْمِ الصَّنُخُوبِ
وَسَمَّاءُ عَنْ «دَانْتِي» وَعَنْ
شَيْخِ الْمَعْرُورِ ذِي الرُّيُوبِ
أَحْقِيقَةً عَرَفَا لَطَى
أَمْ وَصَفُ مُبْتَدِعِ نَجِيبِ

ويحظى الشاعر أبو الطيب المتنبي مالى الدنيا وشاغل الناس باهتمام الأخطل الصغير. وقد سبقت الإشارة مرات عديدة إلى قصيدة له بعنوان «المتنبي والشهباء» القاها في حفل تكريمي أقيم له في حلب عام ١٩٣٥^(٨٢). ونشير هنا فقط إلى عناصر لغوية مستمدة من شعر المتنبي. من ذلك أنه «ربّ القوافي» (ش ١٢١) كما جاء في شعر المتنبي نفسه^(٨٣). وهو «شاغل الناس والأقلام والكتب» (ش ١٢٢)، و«صاحب الوفرة» السوداء التي أعاضت المتنبي من تيجان الملوك التي طالما تمنّاها (ش ١٢٣). وقد ذكر في الهامش مرجع هذه الصفة من شعر المتنبي نفسه^(٨٤).

وهو «نبي القوافي». (ش ١٢٥)، والنبوة ليست إلا ثورة على التقاليد، وغضباً لشقاء العقل بالجهل^(٨٥). وهكذا يقدّر لقب «المتنبي» الذي نبذ به أحمد بن الحسين الجعفي صفة مدح لا قدح.

فشعره ليس إلا نتاج القريحة والثورة العارمة على القريض الغث، ولنلك يبقى جديداً في كل عصر. والمنتبي هو الذي يَهَبُ كل عصر كل ما يخلب اللب ويفتق براعم الكلام (ش ١٢٥).

وهناك قصائد بناها الشاعر بناءً محاكياً لبعض قصائد المنتبي مما مرّ له نظائر من قبل. فهو يستمد في قصيدة بعنوان «سعد» الكثير من البنى اللغوية والتركيبية والإيقاعية من قصيدة المنتبي الشهيرة التي مطلعها «واحرّ قلباه...»^(٨٦). ففي القصيدة الجديدة مفردات كثيرة من القصيدة القديمة نحو «الذم والامم والحكم وبيتسم...». وفيها «الخصم والحكم»، و «تلك الشيب والهرم» (ش ٢٢٥-٢٢٨). كما يستمد في قصيدة أخرى بعنوان «مصرع النسر» الكثير من مفردات المنتبي في وصف موقعة «الحدث الحمراء»، ومطلعها: «على قدر اهل العزم...»^(٨٧). وفي القصيدة الجديدة مثلاً: «العواصم والقواصم والدعائم والأراقم والمعاصم والضراغم والعظائم...»، وهي مفردات مقبوسة من القصيدة القديمة. (ش ٢٣٧ - ٢٤٢). غير أنه من الظلم أن ينظر إلى هذه البنى اللغوية والإشارات المتنوعة إلى أسماء الشعراء وبيئاتهم وعناصر قصائدهم على أنها عناصر قديمة نقلت نقلاً حرفياً، لأن مدار الأمر على الاستحضار لا التكرار، وعلى السياق الجديد لا القديم. فلولا السياق الجديد لما عرضنا لهذه العناصر كلها أبداً. ولقد تجاوز الشاعر العربي في مرحلة ما بين الحريين وما تلاها تلك الطريقة المحاكية للشعر القديم وعناصره تقليداً أو إحياء مقصوداً، وصار يصنع سياقاً جديداً مستمداً من أحداث عصره وبيئته، ثم يستحضر أقوى العناصر التراثية التي ثقفا وتآثر بها لتشبيد بنائه الجديد الذي يريد منه أن يكون مؤسساً على دعائم القديم دون أن يكون نسخاً سانجاً أو محاكاة حرفية لا أثر للتصرف والتجديد فيها.

٤ - خصائص اللغة الشعرية،

نخلص بعد هذا الذي عرضنا من جوانب المعجم الشعري إلى خصائص عامة للغة الشعرية لدى الأخطل الصغير، لنرى مكان اللغة والفن والإيقاع والأسلوب فيها.

وإن أول شيء يلاحظ ههنا هو أنه حقق التوازن بين عناصر القديم والجديد في اللغة والجوانب الفنية على اختلافها، وصار «التوسط» لذلك سمة عامة عنده مع اتجاه

واضح نحو التجديد. وربما كانت هذه السمة هي التي أهلت الشاعر ليتبوأ منزلة خاصة في شعرنا العربي الحديث. ولسنا بحاجة إلى سوق الأمثلة التي توضح جمعه بين عناصر حديثة وأخرى قديمة، لأن العطايا التي عرضنا لها أنفأ تصلح أدلة أكيدة على ذلك كله. ولعلّ من المفيد مع ذلك أن نشير إلى ابتعاد الشاعر عن المفردات الغريبة التي يجدها الشعراء عادة قريبة منهم لإلفهم قراءة التراث. ولذلك قلّ في شعره ما يحوج إلى مراجعة المعاجم على النحو الذي يراه المرء لدى شعراء آخرين عاشوا بعده بكثير. ومن هنا صارت كلماته سائغة وقريبة من معهود الناس في صحافتهم ومدارسهم ومستواهم العام. ويلاحظ فضلاً عما تقدّم أن مجالات لغة الشاعر متنوعة من حيث مجالات الدلالة الحسية والذهنية. ففيها ما يعبر عن مبادئ الحس وأوليات الدلالة المعهودة، وفيها ما يعبر عن آفاق المجاز والتخيل، وفيها ما يحلّق نحو الذهن وعالم النفس. ويبدو أن تعمق الشاعر في جوانب الفن ومصادر الثقافة أبعده من الوقوع كلياً في أسر الدلالة الحسية المباشرة التي تسم الشعر ذا النزعة الخطابية.

ويُلاحظ في هذا الصدد أن خصائص اللغة الشفهية تغلب على اللغة الكتابية. وسبب ذلك عندي هو ذلك القصد الحيوي من إنشاء الشعر. فالشعر عندنا ينشأ أصلاً للإلقاء والتأثير والتبليغ والتعبير عن موقف حيث الكلمة تساوي الفعل. والشعر عند الأخطل الصغير يُقال ويلقى وينشد ليسمع. وإن كان يكتب فللحفظ والإيصال إلى حيث لا يصل صوت الشاعر. وهو يقرأ على كل حال باللسان لا بالعين. وليس هذا بمستغرب، لأن شعرنا مؤسس أصلاً على الثقافة الشفهية التي عمادها الرواية والحفظ لا التدوين والكتابة. وقد استمر هذا التأسيس مع شيوع الكتابة وظهور الطباعة. ويختلف هذا الشعر حتماً عن الشعر المؤسس على الثقافة الكتابية التي عمادها الطباعة، أو الثقافة المرئية التي عمادها الصورة. ومن هنا نجد أن «القصد الكتابي» في إنشاء الشعر في العقود القليلة الماضية من هذا القرن عندنا أسهم في غموض الشعر من جهة الدلالة والثقافة والطريقة الفنية فأورث إعراض القراء عنه.

فهناك ملامح للشفهية يمكن أن تنطبق على لغة الشاعر بسبب انحدار لغته الشعرية من أسس شفهية من جهة، واختصاصه بذلك القصد الخطابى القائم على

المشاهدة والإبداع المباشر من جهة أخرى، من ذلك مثلاً كثرة عطف الجمل بعضها على بعض. والميل إلى الإطناب وتكرار التشابهات سعياً وراء التوكيد. وشيوع عناصر الكلام الإنشائي الذي يساعد على المساجلة، على حين أن عناصر الكلام الخبري يؤتى بها مؤكدة وتامة المعنى. ومن هذا النحو كثرة المعلومات التي يراد بها إثبات الجدارة والتواصل الثقافي. وغالباً ما ترد هذه المعلومات معككة بحسب السياق الجديد دون نية لإزاحتها واستبدال عناصر أخرى بها. وهناك سمات أخرى معظمها قريب من عالم الحياة الإنسانية كالملاحم العاطفية والعلاقات الشخصية التي يعبر عنها بمفردات مثيرة وأساليب مؤثرة. ومن هذا النحو أيضاً ظهور لهجة المخاصمة واصطناع «معارك» كلامية. ويبرز عناصر الصراحة والمبالغة في القدح أو المدح، أو في تصوير جوانب الخير والشر، أو الفضيلة والرذيلة، أو الأشرار والأخيار. ويلاحظ في هذا الصدد أن من خصائص الشفعية الاهتمام بالجوانب الوجدانية والروحية على حساب الجوانب الموضوعية والواقعية الحرفية والحيادية «الباردة». على أن أبرز ما يتصل من هذه الخصائص بقول الشعر عامة هو التعبير عن «موقف» راهن عناصره تعيش في «الحاضر»^(٨٨). فالثقافات الشفعية تميل «إلى استخدام المفاهيم في أطر موقفية وإجرائية تعتمد علي مرجعية ذات درجة ضئيلة من التجريد، بمعنى أنها تظل قريبة من عالم الحياة الإنسانية المعيش»^(٨٩).

وليست الخصائص الشفعية كما قد يتبادر إلى الذهن مرتبطة بمرحلة متأخرة من مراحل التطور الإنساني وإن كانت قد نشأت في مراحل متقدمة زمنياً، أي قبل شيوع التدوين الكتابي والنسخ الخطي والطباعة. فاللغة أصلاً أصوات منطوقة تتحقق فيزيائياً قبل أن تصير رموزاً تنتقش أو تخط أو تطبع على حجر أو جلد أو ورق. وقد غبر زمن كان علم اللغة فيه يعلي من قيمة اللغة المكتوبة لما فيها من تحسين وتنقيح وتخليد وعراقة. لكن اللسانيات في عصرنا أعانت الأمر إلى نصابه حين أولت اللغة المنطوقة الأهمية الأولى في الدراسة، لأن الكتابة مهما كانت متقدمة الوسائل ليست إلا تمثيلاً ناقصاً للغة البشرية. مع أن ثمرات الكتابة الجمة لا يجادل فيها إنسان عاقل.

وقد حمل جملة من هذه الخصائص جم غفير من قصائد للأخطل الصغير ألفت أو أنيغت أو غنيت أو أنشئت لأجل ذلك إلا قليلاً منها كان ذا بعد تأملي حملته اللغة المكتوبة^(٩٠). لكن هذه اللغة - كما أظن - لم تكن مغرقة في الخصائص الكتابية الصرف كالطول والتراخي والتعقيد والصنعة مما تتسم به الجمل والأساليب بسبب انخراط الشاعر في الصحافة التي تقترب كثيراً من الشفعية، ولاسيما صحافة الأخبار وفنون الإبداع كالشعر والقصة والخطابة.

أما خصائص اللغة الشعرية لدى الأخطل الصغير من حيث الجوانب الفنية فتظهر من خلال خصائص المذهب الإبداعي (Romantisme)، وإن كان هناك أنواع من الإبداعية بعدد الإبداعيين^(٩١). فالأخطل الصغير ينحو غالباً إلى رسم مفرداته التي تمسها ريشته بما يختلج في نفسه من مشاعر تجاه الإنسان والكون، وبما يخفق به قلبه من إيقاع يلذ في الأسماع، وبما يترأى له من أخيلة وصور يخلعها عليها خلعاً فتبدو حية نابضة بكل حركة. ولذلك يصعب الزعم أن مفرداته انتقيت لقدرة فيها كامنة على الإحياء والتعبير والتصوير على النحو الذي اعتاده بعض الشعراء، لأن السياق الذي يتأتى الشاعر لصنعه تاتياً متناهياً هو الذي يجعل المفردات أيأ كانت موجية إيحاءً نادراً. ولقد سبق أن أنكرنا في موضع متقدم من هذا البحث فكرة «المعجم الشعري» القائمة على وجود مفردات شعرية تصلح لأغراض الشعر مهما كانت طرق إيرادها وسوقها وتركيبها. ولذلك نستبق الحديث كي ننبه على أن ما سيذكر لاحقاً من أمثلة لا يصح وصفه بالخصائص الإبداعية التي تقدمت الإشارة إليها إلا من خلال السياق وحده^(٩٢).

ولما كان الأمر على هذه الشاكلة لم يكن غريباً على الأخطل الصغير، وقد فطر على أشياء كثيرة من رقة العاطفة وبقة النظر وشغف بالجمال، أن يتناول موضوعات أولع بها الإبداعيون كالطبيعة وما تثيره من جمال وما تبعثه من بهجة وما توفره من ملاذ، ولاسيما إذا كانت عناصرها ميادين الصبا ومرايع الوطن. فكثر عنده «الورد» و «الجداول» و «وكر النسور» و «الفصون» و «الأكمام» و «الجبال» و «الأنهار» و

«الوديان» و«أنفاس» الطبيعة و«مباسمها» و«ضفاف» بردى و«الليل» و«نُمر» و«زحلة» و«الكون» و«الظلام» و«الطائر» و«النسيم» و«الطيّار» و«الربى» و«الجبل» و«المهم» و«المزن» و«النيل» و«غاية» الورد و«عاش» الورد و«القرية» و«دجلة» و«لون» الليالي و«الكروم»، ونحو ذلك مما ينطوي على الكثير الكثير من العناصر الدلالية والمجازية والموضوعية (٩٣). ولم يكن هذا الشغف بالطبيعة للذة يصيبها الشاعر أو لغاية ينفق بها سوق شعره، إنما كان مزيج العاطفة ونسيج الروح. ولذلك تغلّقت الطبيعة في موضوعات شعره، إذ لم تقتصر على كونها موضوعاً مفرداً، بل تعدّت إلى أن تغدو عناصر لبناء الصورة وتشكيل الإيقاع. فالشاعر لا يكف عن استخدام تقنيات التعبير الإبداعية المعهودة. فمفردات الطبيعة هي بدائله ومواد تصويره، لكنه مع ذلك مسوق غالباً بالخطابية الغنائية التي تفضل اللغة التقريرية على اللغة التصويرية، إلا أنه حقق خطوة مهمة على طريق تطور لغة الشعر العربي الحديث من التقريرية إلى التصويرية، وإن لم يبلغ ما بلغه غيره من الإبداعيين كالشابي، بسبب قرينه من التيار الإحيائي وتأثره به.

لكن هذا الانحياز إلى الطبيعة وعناصرها واتخاذها موضوعاً وصوراً لا يعني لدى هذا الشاعر - كما لم يكن لدى إبداعيين آخرين - الابتعاد عن خضم الحياة وما تزخر به من صراع وحاجة إلى الحرية ونشدان التطور. ومن هنا نجد تفسيراً لإعجابه بالزعماء ورجالات المجتمع، وسعيه إلى تمثيل الناس والتحدث باسمهم ومشاركتهم مساعاهم التحرري سياسياً واجتماعياً، وتمجيده لقيم الاستشهاد والتضحية. وهو يعبر أحياناً في هذا الصدد عن دوره في النضال لائماً الحكام الفاسدين الذين ابتلي بهم لبنان، وناقماً على عصبية من النقاد والشعراء الذين غمزوا من مذهب القومي وفنّه الشعري المتأثر بالتراث وعناصره. والشاعر في ذلك كلّّه يحمل «رسالة» الأدب التي بشّر بها الإبداعيون الذين سعوا إلى بناء عالم جديد قوامه الحرية والعدالة وتقديس الطبيعة وإيثار الفن. ويظهر أثر ذلك في شعره، فشعره - كما أشرنا في مفتتح هذا البحث - سجل للكثير من الأحداث التي مرّ بها الوطن وخاضتها الأمة. ولقد رأينا في معجمه الشعري إلحاحاً على مفردات: الحرية، والشعوب، والاستقلال، والوطنية،

والعدالة، والثورة، والتنديد بالاستبداد والحرب وكبت الحرية، والتطلع إلى دنيا جديدة فيها يتحقق حلم الجماهير العربي القومي. وطبيعي أن تقرب هذه الموضوعات وما حملها من مفردات لغة الشاعر من العصر ومعطياته على نحو فاق به الكثير من أقرانه. وقد أضفى ذلك من غير شك على شعره حيوية وعاطفة وتأثيراً مشهوداً له لدى المتلقين.

ولقد اجتمع للشاعر إضافة إلى تلك اللغة المانوسية والقريبة من الناس، وذلك الناتج للتصوير والتفنن فيه، عناصر إيقاعية مختلفة عملت عملها في شعره فقرّبت من الأسماع التي ساغ لها فتلقتة مُنشداً ومغنىً. وبعيداً عن التقاليد النقدية المكرورة التي تستحضر أوصافاً جاهزة تنطبق على أشياء مختلفة انطباقاً غير منتظم ولا مغل، نؤكد ما اتصفت به ألفاظه من استساغة مصدرها الاستعمال الشعري المتكرر والتزام التناسق والبعد عن التنافر رغبة في الإيصال والتواصل. وربما كان هذا أيضاً من مقاصده الشفهية التي أشرنا إلى أهم عناصرها في شعره أنفاً. وليس عبثاً أو مجاملة إقبال كبار المطربين والمطربات في عصرنا أمثال محمد عبدالوهاب وفريد الأطرش وأسمهان وفيروز على شعر الأخطال الصغير للتغني ببعض قصائده التي عرفها الكثير من الناس أغنية قبل أن يعرفوها قصيدة^(٩٤).

لكن هذه السمات المانوسية عصريةً اقترنت أحياناً باستعارة عناصر إيقاعية تراثية لمنح القصيدة بعداً تاريخياً عبر هذا «التناص» الموسيقي. وأبرز الأمثلة على ذلك قصيدة في رثاء سعد زغلول يبني إيقاعها على قصيدة شهيرة للمتنبّي مطلعها «واحرّ قلباه» التي يعاتب فيها سيف الدولة قبل أن يفارقه إلى مصر. وتقدم المفردات التالية أساساً لهذا التناص الإيقاعي: «الرخم، الهرم، أم، كلم، نقتسم، الحكم، صمم، يختصم...»^(٩٥). كذلك يظهر من هذا النحو إيقاع مستمد من المتنبي في قصيدته في موقعة الحدث: «على قدر أهل العزم...»، جعله الشاعر أساساً لقصيدة في رثاء فيصل ابن الحسين. وتقدم مفردات كثيرة العناصر الإيقاعية نفسها نحو «العواصم»، «القوادم، دعائم، أرقام، التراجم، ضراغم...»^(٩٦).

وإذا جاز لنا أن نصف الخصائص الأسلوبية العامة لشعر هذا الشاعر بكلمة وجيزة، فإننا نجترى، مع الاحتراز من أخطار التعميم، على وصف هذه الخصائص

بمصطلح «الأسلوبية الحسية» التي تتفرع بحسب العناصر الأسلوبية إلى إيقاع وبناء وجمل ودلالة ونصوص^(٩٧). فالإيقاع كما تقدم بارز إلى درجة الوصول إلى الأغاني والأناشيد الموسقة، وهو إيقاع يقع ضمن محور الاختيار الذي لا ينزاح عن السنن إلا نادراً. أما البناء فهو من مألوف اللغة في أوزانها وما جرى في أشعار كبار أعلامها. ويصحّ بعد ذلك وصف الأسلوب التركيبي والدلالة اللغوية بالمباشرة والانكشاف والسلاسة حيث يعبر الشاعر عن فريدة خطابية هدفها التواصل المباشر أما النصوص فتجري مجرى «القصائد» و«المقطّعات» و«الموشحات»، ولم تكن بعض الأمثلة التي وردت في شعر الشاعر مكتوبة على نسق محدث مماثل لشعر التفعيلة إلا نحواً من الإيهام الخطي الذي لا أساس له من حيث التشكيل والإيقاع^(٩٨). وليس هناك فاصل بين العناصر الدلالية جميعها وملولاتها إلا شيء من التصوير الذي يجعل الواسطة بلّوان شتى دون أن يعيق علمية التواصل الحيوية ذات التوتر العاطفي والبروز الإيقاعي.

الإحالات

- ١ - انظر: بشارة الخوري: الأخطال الصغير، الهوى والشباب، ص ٩- ١٠.
- ٢ - انظر: قصيدة له بهذا العنوان في «شعره»، ص ٣٣٦.
- ٣ - نظم الأخطال الصغير بعض القصائد لشعراء أجانب، أو اقتبس منهم أشياء نصرَ عليها.
انظر مثلاً: «ماذا أقول له» المقتبسة عن الشاعر مترنخ، في الهوى والشباب، ص ٤٤، و
«أنا لو كنت يا سليمي» المقتبسة عن الفرنسية، ص ٥٥، وكذلك «قلب خافق» المقتبسة عن
الفرنسية، ص ٦٤ - ٦٦، و «إلى امرأة» وهي معرّية حرفياً - كما يقول - عن الشاعر
الفرنسي لويس بويه، ص ٧٥ - ٧٦. وهناك اقتباسات متفرقة في قصيدة «العيون» عن
الشاعر الفرنسي سوللي بريدوم، ص ٤١ - ٤٣، وكذلك في قصيدة «من منسي الحرب»
عن الشاعر الفرنسي الفريد دي موسيه، ص ٨٦.
- وتجدر الإشارة إلى أن بعض هذه القصائد لم يرد في «شعر الأخطال الصغير»، كما أن
ما أثبت منها خلا من أي إشارة إلى الاقتباس على النحو الذي رأيناه في «الهوى
والشباب».
- ٤ - انظر مقدمة ديوانه «الهوى والشباب» لعادل الغضبان، ص ١٣ - ٢٩.
- ٥ - اليافي، نعيم، مقدم لدراسة الصورة الفنية، ص ١١.
- ٦ - انظر: ويمزات وبروكس، النقد الأدبي: تاريخ موجز، ص ١٠٣ - ١٠٥ - ١١٦.
- ٧ - انظر: المرجع السابق، ص ١٢٣ - ١٢٤.
- ٨ - انظر: المرجع نفسه، ص ١٢٦.
- ٩ - وارين وويليك، نظرية الأدب، ص ٢١.
- ١٠، ١١ - انظر: المرجع السابق، ص ٢٢.
- ١٢ - غراهام هو، مقالة في النقد، ص ١٣٢.
- ١٣ - انظر: المرجع السابق، ص ١٣٤.
- ١٤ - انظر: الربيعي، محمود، في نقد الشعر، ص ١١٣.
- ١٥ - انظر: ويمزات وبروكس، النقد الأدبي: تاريخ موجز، ص ٥٠٧/٣ - ٥٠٩.
- ١٦ - انظر. هو، مقالة في النقد، ص ١٣١ - ١٣٣.

- ١٧- انظر: الربيعي، في نقد الشعر، ص ١١٣ - ١١٤ .
- ١٨- انظر: اسماعيل، عز الدين، الشعر العربي المعاصر، ص ١٧٦ .
- ١٩- انظر: وارين وويليك، نظرية الأدب، ص ٣٦ .
- ٢٠- انظر: العقاد، اللغة الشاعرة، ص ٨ .
- ٢١- انظر: المرجع السابق، ص ٨-١١ ، ٥١-٥٢ .
- ٢٢- انظر: المرجع نفسه، ص ١٢ .
- ٢٣- انظر: المرجع نفسه، ص ٢٠-٢١ .
- ٢٤- انظر: السيوطي، الزهر، ١/٢٢٨ .
- ٢٥- انظر: العقاد، اللغة الشاعرة، ص ٣١ .
- ٢٦- انظر: المرجع السابق، ص ٣٣ .
- ٢٧- انظر: المرجع نفسه، ص ٢٧ .
- ٢٨- انظر: المرجع نفسه، ص ٣٧ .
- ٢٩- انظر: المرجع نفسه، ص ٣٧ ، ٣٩ ، ٤٥ .
- ٣٠- انظر: المرجع نفسه، ص ٤٨ .
- ٣١- انظر: كتابنا، مبادئ اللسانيات، ص ١٢٣-١٣٣ .
- ٣٢- انظر للتوسع: الموسى، نهاد، قضية التحول إلى الفصحى في العالم العربي الحديث.
- ٣٣- العقاد، اللغة الشاعرة، ص ٤٣-٤٤ .
- ٣٤- انظر: كتابنا، العربية الفصحى المعاصرة، ص ١٥-٢٢ .
- ٣٥- انظر تحليلاً واسعاً للأمثلة الواردة في هذه الفقرة: قدور، أحمد محمد، «من الدرس الدلالي للعربية الفصحى في العصر الحديث»، مجلة عالم الفكر، المجلد الثامن عشر، العدد الثاني لعام ١٩٨٧، ص ١٦٩-٢٠٦ .
- ٣٦- انظر: قميحة، مفيد محمد، الأخطال الصغير، حياته وشعره، ص ١٤٦ .
- ٣٧- هو اسم مخترع الماني شهير توفي ١٩١٧، عرف باختراعه المنطاد الموجّه الذي أطلق عليه اسمه. واستعمال الشاعر هنا يجري وفق سبيل من سبل المجاز، إذ يمكن إطلاق اسم صاحب الشيء، أو مكانه أو ملابسه على الشيء نفسه.

- ومن هذا النحو: كلمة الصينية التي أخذت من الصين، وكلمة البرتقال التي أخذت من البرتقال، وكلمة الموسلين التي تدل على نسيج شفاف عرفت به الموصل، وكلمة الدمشقة التي تدل على الترصيع والتوشية نسبة إلى دمشق.
- انظر: كتابنا، مبادئ اللسانيات، ص ٣٢٨، وكذلك الحاشية رقم (٢).
- ٣٨- انظر: عبدالنور، جبور، المعجم الأدبي، ص ١٢٨، وهبة، مجدي، والمهندس، كامل، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ص ١٠٣.
- ٣٩- انظر: الكرمل، الأب أنستاس ماري، معجم المساعد، ١١٨/٢-١١٩.
- ٤٠- ذكر الخوارزمي في مفاتيح العلوم أن «القيارة» بالهاء آلة لليونانيين تشبه الطنبور، ص ١٣٦.
- ٤١- انظر: بشارة الخوري، الهوى والشباب، ص ١٥٧-١٥٨.
- ٤٢- انظر: كتابنا، العربية الفصحى المعاصرة، ص ٢٠٨.
- ٤٣- انظر: جبران، خليل جبران، البدائع والطرائف، ص ٤٩.
- ٤٤- انظر: الأتاق، عمر، نقد الشعر القومي، ص ١٧٢-١٧٥.
- ٤٥- انظر تحليلاً لهذه الأمثلة جميعاً في: قدور، أحمد محمد، صور من تطور لغة الشعر العربي الحديث عن طريق المجاز، مجلة عالم الفكر، المجلد العشرون، العدد الثالث لعام ١٩٨٩، ص ١٨٩-٢١٨.
- ٤٦- انظر: الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص ٢٠٥.
- ٤٧- انظر: مجمع اللغة العربية بالقاهرة، المعجم الوسيط، ٩١٧/٢.
- ٤٨- انظر: كتابنا، العربية الفصحى المعاصرة، ص ٢١٦.
- ٤٩- انظر: عيود، مارون، على المحك، ص ٦٨-٧٤.
- ٥٠- انظر: عبدالنور، جبور، المعجم الأدبي، ص ١٣٥. وانظر للتوسع. اليافي، نعيم، الشعر بين الفنون الجميلة.
- ٥١- انظر: هورتيك، لويس، الفن والأدب، ص ٢٦٦.
- ٥٢- انظر: عبدالنور، جبور، المعجم الأدبي، ص ١٣٥.
- ٥٣- انظر: قباني، نزار، الأعمال الشعرية الكاملة، ٤٦٦/١.

- ٥٤- انظر: عباس، إحسان، مجلة الآداب، العدد ٦ لعام ١٩٦١، ص ٢-٦.
- ٥٥- انظر: وهبة ومهندس، معجم المصطلحات العربية، ص ٨٤، وهورتيك، الفن والأدب، ص ١٧-١٨.
- ٥٦- انظر مندور، محمد، الأدب ومذاهبه، ص ١١-١١١.
- ٥٧- انظر: المعجم الوسيط، ٦٦٦/٢.
- ٥٨- انظر: شعرة، ٣٧، ٦٣، ٦٦، ٨١، ٨٥، ٨٧، ٩٣، ١٠١، ١٢٣، ١٤٧، ١٥٠، ١٦٤، ١٦٥، ١٩١، ٢١٣، ٢٢٤، ٢٤٠، ٢٤٩، ٢٦١، ٢٧٨، ٢٩٩، ٣٠٧، ٣٠٩، ٣١٨، ٣٢٨، ٣٣٥، ٣٤٤.
- ٥٩- عبارة نسبها المرحوم الدكتور شكري فيصل إلى المرحوم الأستاذ أمين الخولي. انظر: فيصل، شكري، تطور الغزل بين الجاهلية والإسلام، ص ٨.
- ٦٠- انظر: اليافي، نعيم، تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، ص ٣٥٤.
- ٦١- انظر للتوسع: قدور، أحمد محمد، «الظواهر التناسية في الشعر العربي الحديث»، مجلة بحوث جامعة حلب، العدد ٢١/ لعام ١٩٩١، ص ٢٣٧-٢٦٦.
- ٦٢- انظر للتوسع: قدور، أحمد محمد، «الدلالة الثقافية للمعطيات التراثية في الشعر الحديث: دراسة تمهيدية في المصطلح والمنهج»، مجلة بحوث جامعة حلب، العدد ٢٠/ لعام ١٩٩١، ص ٨٩-١١٠. وتجدر الإشارة إلى أننا قيسنا مصطلح «الدلالة الثقافية» من مقالة للدكتورة فاطمة محجوب، عنوانها «الدلالة الثقافية للألفاظ في الشعر» المنشورة في مجلة الشعر، دار الإذاعة، القاهرة، يناير ١٩٧٧، العدد الخامس، كما أفدنا من مقالة لطاع الصفدي بعنوان «الحوار مع الاسم المجهول» المنشورة في مجلة الفكر العربي المعاصر، بيروت، العدد ١٨/١٩ لعام ١٩٨٢.
- ٦٣- انظر: قدور، أحمد محمد، «الظواهر التناسية...»، مرجع سابق موثق في الحاشية رقم ٦١، ص ٢٦٣.
- ٦٤- انظر: الدسوقي، عبدالعزيز، جماعة أبولو وأثرها في الشعر الحديث، ص ٣٣٠.
- ٦٥- وردت عبارة «أساطير الأولين» في القرآن الكريم تسع مرات، انظرها في: عبد الباقي، محمد فؤاد، المعجم المفهرس لألفاظ القرآن الكريم، ص ٢٥٠.

٦٦- مناسبة هذه القصيدة - كما جاء في شعر الأخطل الصغير - هي أن الفردوسي نظم تاريخ الفرس في كتاب سماه «الشاهنامه» في ستين ألف بيت على أن يعطيه السلطان محمود بن سبكتكين ديناراً لقاء كل بيت. لكن الوزير حسن المسعودي أقنع السلطان بالترجع عن وعده بأن يبدل ستين ألفاً من الفضة بالستين ألفاً من الذهب. فغضب الفردوسي وهجا السلطان، ثم غادر بلده.

٦٧- انظر: السامرائي، إبراهيم، فقه اللغة المقارن، ص٣٦٢.

٦٨- هاتان العبارتان مركبتان من مفردات الآية (٨) من سورة الشمس، والآية (١٥) من السورة نفسها. إضافة إلى استمداد الجو الديني في وصف الأبرار. ينظر: المعجم المفهرس، ص١١٧.

٦٩- الصورة مستمدة من الآية (١٨٧) من سورة البقرة.

٧٠- العبارة مركبة من مفردات الآية (٢٦)، والآية (٢٧) من سورة الرحمن.

٧١- الأحزاب، الآية (٥٦).

٧٢- البقرة، الآية (١٥٦).

٧٣- الصفات، الآية (٧)، و «ص»، الآية (٦٩).

٧٤- النجم، الآية (١٣) والآية (١٤).

٧٥- انظر: ديوان حسان بن ثابت، تحقيق وليد عرفات، ٧٥-٧٤/١.

٧٦- انظر: ديوان عمر بن أبي ربيعة، شرح محمد محيي الدين عبد الحميد، ص٨٤.

٧٧- انظر: ديوان البحتري، تحقيق حسن كامل الصيرفي، ١١٥٢/٢.

٧٨- انظر: شروح سقط الزند، دار الكتب المصرية، ٩٧١/٣-١٠٠٥.

٧٩- انظر: ابن أبي أصيبعة، عيون الأنباء في طبقات الأطباء، ص٤٤٦.

٨٠- انظر: الهوى والشباب، ص٩-١١.

٨١- انظر: جبور، عبدالنور، المعجم الأدبي، ص٥٢٣.

٨٢- انظر: الهوى والشباب، ص١٨٦.

٨٣- انظر: ديوان المتنبي «العرف الطيب في شرح ديوان أبي الطيب» لليازجي، ١١٦/١.

٨٤- انظر: المصدر السابق، ١٠١/١، وقارن بإشارة وردت في الهوى والشباب، ص١٨٩.

٨٥- انظر: الهوى والشباب، ص١٩٠، حيث ذكر أن الشاعر يشير إلى قول المتنبي «نو العقل

يشقى...».

- ٨٦- انظر: ديوان المتنبي «العرف الطيب...» ١١٨/٢.
- ٨٧- انظر: المصدر السابق، ٢٠٢/٢-٢١٠.
- ٨٨- انظر: والتر ج. أنج، الشفاهية والكتابية، ترجمة حسن البنا عز الدين، ص ٨٩ وما يليها.
- ٨٩- والتر ج. أنج، المصدر السابق، ص ١١٥.
- ٩٠- انظر من هذا الصدد قصائد كثيرة في ديوانه «الهوى والشباب» حيث أثبتت العناصر المقامية: (٣٢-٣١)، (١١٣)، (١١٩-١٢٤)، (١٢٥)، (١٦١-١٦٢)، (١٦٣)، (١٦٥)- (١٦٨)، (١٧١-١٧٤)، (١٧٥-١٧٧)، (١٨٦-١٩٣)، (١٩٤)، (١٠٥-١١٠). أما القصائد التي غنيت فسيشار إليها لاحقاً.
- ٩١- انظر: محمد غنيمي هلال، الرومانتيكية، ص ٤-٥، وانظر أيضاً: ص ١٥٢-١٦.
- ٩٢- قولاً للسياق لما ساءت كلمات «ذابح» و «دماء» في «أدب الشرب» شعره، ص ٣٢، و «قتل» و «دماء» في «الصبا والجمال» شعره، ص ٤٥.
- ٩٣- معظم هذه المفردات عناوين لقصائده، وله من هذا النحو جمٌ غفير فليس الذي أشرنا إليه إلا غيضاً من نقيض.
- ٩٤- من ذلك مثلاً: الهوى والشباب، «جفنه علم الغزل» و «ياورد مين يشترك» التي غناها محمد عبد الوهاب، و «عش أنت» التي غناها فريد الأطرش، و «يا بني أنت وأمي» التي غنتها أسمهان، و «يا عقد الحاجبين» و «بيكي ويضحك» و «قد أذاك يعتز» التي غنتها فيروز و «نم إن قلبي» التي غنتها نور الهدى- كما أعرف -. وهناك قصائد أخرى غنيت كسائل العليا و ضفاف بردى لكنني لم أتوصل بذاكرتي فقط إلى من غناها، وربما ينفع في هذا الصدد سؤال أهل الاختصاص في الإذاعات.
- ٩٥- انظر: شعر الأخت الصغير، ص ٢٢٥-٢٢٨، وقارن بديوان المتنبي، ١١٨/٢.
- ٩٦- انظر: شعره، ص ٢٣٧-٢٤٢، وقارن بديوان المتنبي، ٢٠٢/٢-٢١٠.
- ٩٧- اقتبسنا مصطلح «الأسلوبية الحسية» من الدكتور صلاح فضل في كتابه: أساليب الشعرية المعاصرة، ص ٣٤-٣٥. أما العناصر والأوصاف فمن تطبيقنا.
- ٩٨- انظر مثلاً على هذا النحو من التوزيع الكتابي: «يد الله»، ص ٤٨، و «مرحباً مصر»، ص ٦١-٦٢، «النيل» ص ٢٤٣، و «يا نسيم الدجى»، ص ٢٤٦-٢٤٨. وقد ذهب مثل هذا المذهب شعراء معاصرون كسليمان العيسى ونزار قباني.

المصادر والمراجع:

- الأخطل الصغير
«بشارة عبدالله الخوري، شعر الأخطل الصغير، دار الكتاب العربي، بيروت، ط. ثالثة. الهوى والشباب، دار المعارف، ١٩٥٣.
- أونج، والتر ج
الشفاهية والكتابية، ترجمة حسن البنا عز الدين، مراجعة محمد عصفور، عالم المعرفة، الكويت، العدد ١٨٢، شباط ١٩٩٤.
- ابن أبي أصيبعة
عيون الأنباء في طبقات الأطباء، شرح وتحقيق نزار رضا، دار مكتبة الحياة، بيروت ١٩٦٥.
- اسماعيل، عز الدين
الشعر العربي المعاصر، قضاياها وظواهره الفنية والمعنوية، دار العودة، بيروت، ط. ثالثة ١٩٨١.
- البحري، «الوليد بن عبيد» ديوانه، تحقيق حسن كامل الصيرفي، دار المعارف، القاهرة ١٩٦٣.
- جبران، جبران خليل
البدايع والطرائف، مكتبة كرم، دمشق، د.ت
- الجرجاني، «عبدالقاهر» دلائل الإعجاز، دار قتيبة، دمشق ١٩٨٣.
- حسن بن ثابت
ديوانه، تحقيق وليد عرفات، دار صادر، بيروت ١٩٧٤.
- الخوارزمي الكاتب
مفاتيح العلوم، إدارة الطباعة المنيرية بمصر ١٣٤٢هـ.
- الدسوقي، عبدالعزيز
جماعة أبولو وأثرها في الشعر الحديث، الهيئة المصرية العامة
- للتأليف والنشر، القاهرة، ط. ثانية ١٩٧١.
- الدقاق، عمر
نقد الشعر القومي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق ١٩٧٨.
- الريبيعي، محمود
في نقد الشعر، دار المعارف بمصر، ط. ثالثة ١٩٧٥.
- السماراني، إبراهيم
فقه اللغة المقارن، دار العلم للملايين، بيروت، ط. ثانية ١٩٧٨.
- السيوطي
المزهر في علوم اللغة وأنواعها، تحقيق محمد أحمد جاد المولى وعلي محمد الجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، البابي الحلبي بمصر، د.ت.
- عبود، مارون
على المحك، دار العلم للملايين، بيروت ١٩٤٦.

عبدالباقي، محمدفؤاد	المعجم المفهرس لألفاظ القرآن الكريم، تصوير، د.ت
عبدالنور، جبور	المعجم الأنبي، دار العلم للملايين، بيروت، ط. أولى ١٩٧٩.
العقاد، عباس محمود	اللغة الشاعرة، الأنجلو المصرية بالقاهرة ١٩٦٠.
عمر بن أبي ربيعة	ديوانه، شرح محمد محيي الدين عبدالحميد، المكتبة التجارية الكبرى، القاهرة، ط. أولى ١٩٥٢.
فضل، صلاح	أساليب الشعرية المعاصرة، دار الآداب، بيروت ١٩٩٥.
فيصل، شكري	تطور الغزل بين الجاهلية والإسلام، مطبعة دار الحياة، دمشق، ط. ثالثة ١٩٦٥.
قبناني، نزار	الأعمال الشعرية الكاملة، منشورات نزار قبناني، بيروت، د.ت.
قدور، أحمد محمد	العربية الفصحى المعاصرة، دراسة في تطورها الدلالي من خلال شعر الأختل الصغير، الدار العربية للكتاب، تونس ١٩٩١.
	مبادئ اللسانيات، دار الفكر المعاصر، بيروت، ودار الفكر، دمشق ١٩٩٦.
قميحة، مفيد محمد	الأختل الصغير، حياته وشعره، دار الأفاق الجديدة، بيروت ١٩٨٢.
الكرملي، الأب أنستاس	المساعد، تحقيق كوركيس عواد وعبد الحميد العلوجي، وزارة الإعلام ماري
	ودار الحرية، بغداد، المجلد الأول ١٩٧٢، المجلد الثاني ١٩٧٦.
المتنبي أبو الطيب	شرح ديوانه المعروف الطيب في شرح ديوان أبي الطيب، صنعة ناصيف اليازجي، دار صابر، دار بيروت ١٩٦٤.
مجمع اللغة العربية بالقاهرة	المعجم الوسيط، دار الفكر، ط. ثانية، د.ت.
المعري، أبو العلاء	شروح سقط الزند، مطبعة دار الكتب المصرية، القاهرة ١٩٤٧.
مندور، محمد	الأدب ومذاهبه، دار نهضة مصر، القاهرة، د.ت.

الموسى، نهاد
قضية التحول إلى الفصحى في العالم العربي الحديث، دار
الفكر، عمان ١٩٨٧.

هلال، محمد غنيمي
الرومانتيكية، دار نهضة مصر، القاهرة، دت.

هو، غراهام
مقالة في النقد، ترجمة محيي الدين صبحي، المجلس الأعلى
لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، دمشق ١٩٧٣.

هورتيك، لويس
الفن والأدب، ترجمة بدر الدين قاسم الرفاعي، مراجعة عمر
شخاشيرو، وزارة الثقافة، دمشق ١٩٦٥.

وهبة، مجدي، والمهندس، كامل:

معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان.
بيروت ١٩٧٩.

ويليك، رينيه-ووارين، أوستن

نظرية الأدب، ترجمة محيي الدين صبحي، مراجعة حسام
الخطيب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط. ثانية
١٩٨١.

ويمزات، ويليام-بيروكس، كلينث

النقد الأدبي، تاريخ موجز، ترجمة حسام الخطيب ومحيي الدين
صبحي، المجلس الأعلى لرعاية الآداب والفنون والعلوم
الاجتماعية، دمشق ١٩٧٣-١٩٧٧.

اليافي، نعيم
تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، اتحاد الكتاب
العرب، دمشق ١٩٨٢.

الشعر بين الفنون الجميلة، وزارة الثقافة ، القاهرة، سلسلة
المكتبة الثقافية، العدد/١٩٢/١٦ فبراير ١٩٦٨.

مقدمة لدراسة الصورة الفنية، وزارة الثقافة، دمشق ١٩٨٢.



الدوريات:

- مجلة الآداب، بيروت، العدد /٦/، حزيران «يونيو»، السنة التاسعة ١٩٦١.
- مجلة بحوث جامعة حلب، جامعة حلب، العدد /٢٠/ لعام ١٩٩٠.
- مجلة بحوث جامعة حلب، جامعة حلب، العدد /٢١/ لعام ١٩٩٠.
- مجلة الشعر، القاهرة، دار الإذاعة، العدد /٥/، يناير ١٩٧٧.
- مجلة عالم الفكر، الكويت، المجلد /١٨/، العدد /٢/ لعام ١٩٨٧.
- مجلة عالم الفكر، الكويت، المجلد /٢٠/، العدد /٣/ لعام ١٩٨٩.
- مجلة الفكر العربي المعاصر، بيروت، العدد (١٩/١٨) شباط/آذار ١٩٨٢.

الطبيعة والرغبات المكبوتة
في شعر الأختل الصغير

الدكتور خريستونجم

الطبيعة والرغبات المكبوتة في شعر الأخطل الصغير

د. خريستو نجم

الأثر الفني كما تقول ساره كوفمان، لغزٌ يحتاج إلى تفكيك الخطوط وتحليل الرموز وفزع الأقنعة^(١). وليس صعباً كشف هذا اللغز إذا ما تتبعنا التفاصيل وتوغلنا في الخفايا. ذلك أن اللغز في الأثر الفني لا يطرح ذاته بشكل واضح ومحدد بل يترأى بصور متغايرة تعكسها سلسلة من الدلائل البديلة. من هنا كان اللغز في النص الأدبي ذا فجوات يغطيها النص بنسيجه ويستترها بأقنعتة. بيد أن هذه التغطية بالستائر قد تفضح الأسرار وتكشف المكبوت، خلف أقنعة تذكّرنا ببنية الأحلام التي فسّرنا المحلّون من خلال التكتيف والنقطة والتميز^(٢). ولا شك في أن الترميز الذي اكتشفه التحليل النفسي ذو جنور عميقة في كل إنسان. وهو متعلّق أساساً بالتعبير عن الهوام الجنسي الذي يرافق المراء في المكان والزمان. وقد أوضحه كلاينبول Kleinpaul بعبارة الصارخة حين قال^(٣): «الإنسان يُجنسُ الكون». L'homme sexualise l'univers.

١- ينابيع الطبيعة وعطش الهوام:

فلا غرابة إذا أن يرتبط شعر الغزل بعناصر الطبيعة ما دام الشاعر ينطلق من الإثارة الجنسية ليُسقطها على الكون بجهاته الأربع، رافعاً ريشته إلى قمة الفضاء وساحباً قلمه على سطح البحار وساكباً مداده في أعماق الآثار. إن البصمات الجنسية التي يخلفها الشاعر في صفحات الكون ليست واحدة المعالم عند جميع الشعراء. فالأصابع الفنية وليدة المؤثرات النفسية التي اختلفت من شاعر لآخر. من هنا

كانت بصمات الأختل الصغير نسخةً من هويته التي غلب عليها طابع المرحلة الغميمة Stade oral وما صاحبها من خصائص «الهوى والشباب والأمل المنشود». وفي تحليل قصائده تنبعت الأنوار التي تعكس الرغبات المكبوتة مظهرًا جمالية النصّ المقنّع بنسيجه الفني.

إن اكتشاف النصّ يقتضي الغوص في الحوافز اللاواعية وتبيان إوليّات الدفاع النفسية التي فرضتها الأوضاع المحيطة بالشاعر. وهي أوضاع لا تخلو من قلق في الحضارة وتوتر في الأسرة والمجتمع. فالالتزام بقوانين المبادئ والقيم يُخلّف انضباطاً على حساب الفرائز الجامحة والشهوات الجنسية^(٤). ويدهي أن يعمد الراشد حينئذٍ إلى النكوص Régession تجاه المازق التي لا تفسح له مجالاً يُنقذه، ولا تؤمّن لحاجاته الحيوية غذاءً يشبعه. فنكوصه إلى الأساليب البدائية وسيلةٌ وهميةٌ لمجابهة الواقع. لذلك نراه أحياناً في تصرفه، ينطلق من وضعيّة الطفل وأسلوبه إلى موقفٍ يتخطّى به المأزم العابر أو المازق الدائم. ولا ريب في أنّ هذا التصرف يقطن بمشاعر أوبسيفيّة تتميّن بالاتكال والتبعيّة نتيجة التعرّض في عملية النموّ أمام الأزمات الجدية. وغالباً ما تكون ردة الفعل عودةً إلى الوراء، تنتقل صاحبها من مرحلة نضجٍ متقدّمة إلى مرحلةٍ طفليّةٍ بدائيّة. وطبيعي لمن اعتاد النكوص نحو الطفولة أن يستسلم للمرحلة الغميمة كما هي حال الأختل الصغير في أغلب قصائده.

فالذي يُنعم النظر في نتاج الأختل الصغير بشارة الخوري، تطلعه نماذج لا تُحصى من ملامح الثغر والشفيتين والابتسامة واللّهات والرّصاب والشراب وكل ما يتصل بالعطش والارتواء أو الشبع والجوع. فكانَ صاحبنا هو الرضيع المثبت على صدر الأمومة منذ الطفولة حتى الشباب: «لبنان يا بلد السذاجة والوقا/ حُلمٌ، وهل غير الطفولة يحلم؟» / كبر الزمانُ ولا تزال كأمسه / فعساك تكبرُ أو لعلك تُفطمُ - ص ٧٩. إنّ الطفولة تُفصح عن نفسها من خلال الاحتلام الذي حصر «لبنان الشاعر» في أمسه، متجاهلاً مرور الزمن وتعاقب السنوات. ومعنى ذلك أنّ شاعرنا المتماهي بلبنانه يعترف بثبات أيامه الأولى، منذ خروجه من رحم الأنثى واعتماده الرضاعة غذاءً أبدياً

يصعب التخلّي عنه مهما «كبر الزمان». ولذا أحسّ الشاعر بحالة الاتباعيّة وفقدان القدرة على مجابهة الواقع بعيداً من الهوام. ولكنّ هوامه لم يتح له أن يتخطّى مرحلة الذوبان في موضوعه الحبّي. objet amoureux. وهذا ما يفسّر أمنيته التي بدت شبه مستحيلة في قوله: «فمساك تكبرُ أو لعلك تُفطّم».

والحقّ أنّ الفطام لا يزال بنظر المحلّين من أصعب المراحل التي يمرّ بها الإنسان في نموه. ولا تخلو هذه العملية من ذبول نفسيّة تنعكس في سلوك الرضيع وتترك آثارها في حياته. فتموّ الطفل قد يتعثر ولا يتجاوز الطور الفمي. صحيح أنه يمرّ بالمرحلة الشرجيّة Stade anal وما بعدها، ولكنه سرعان ما يرتدّ إلى الوراء مجسّداً نكوص الراشد إلى مهد الطفولة. ولعلّه من أجل ذلك سلّط شاعرنا الضوء على هيّام الطفل بضرع الأنوثة، لما يوفّره الارتداد من إشباع ليبيديّ يسعى إليه الطامع حتى بضرع الشاة، التي سمّاها الأخطل الصغير «أمّ البيت»: «وشاتي، وهي أمّ البيت يشكو ضرعها طفلي - ص ٢٥٤». هذه الشكوى صورة من قلق الهجر الذي يعانيه الطفل كلّما ألمه الانفصال عن أمّه.

وأكبر الظنّ أنّ صورة الشفاه التي تتراكم في ديوان الأخطل مرّداً إلى صدمة الفطام لأنها مصدر الرغبة المكبوتة في البحث عن الارتواء. ولا عجب أن يقترن الارتواء الشبقيّ بلون الدماء وحرارة الجمر، طالما يربط صاحبنا رشحان الشفاه بلهب الجراح وينتقل بتأمّلاته من عصير الثغر إلى حرارة النيران كما في قوله: «ليس ما ترشح الشفاه ابتساماً / لو تأمّلت بل جراحاً حراراً - ص ٨٤». ولا تبعد متعة الاحتراق في احمرار الجرح والنار، عن سكرة الشاعر بالنبيذ المسفوح على شفتي حبيبته حين قال: «العنب الأحمر مسفوح على / شفّتيها. ما الأقحوان الأصفر؟ - ص ١٣٣». فهو بلا ريب خاضع للهبّ المشاعر التي كشفتها الألوان الحرارية المجسّدة بالأحمر والأصفر^(٩)، وهي حرارة تزيد من عطش صاحبنا وتُمنع في عذابه وحرمانه. وربما حاول تعزية نفسه وإقناعها بفوائد اللهب الطالع من ابتسامتها المشرقة فيما هو ضائع في ظلمة الليل: «تبسّم وشعشع لي السلافة في الكاس / فتغرّك في ليل الحوادث

نبراسي - ص ٢١١». فهو يجمع ما بين ابتسامة الثغر المشع وبريق الخمر في الكأس للترعة. حتى إذا ما رشفها خاف على كفيها من حر أنفاسه. ولذا رأيناها يحذرهما من حرارة الجمر التي أشعلتها أنفاسه الحرى.

فكانَ الأنفاس الملتهبة غدت القاسم المشترك بين العاشقين. ولذا كان للتخييل الموسوم بطابع الفم العطشان، أن يُملَى على الأخطل سيول الموارد وهطول الأديم لأنهما يسكبان النضارة في العروق الظمئى ويشفيان غليل المشتاق إلى ارتشاف القطرة والتمتع بمذاقها. ولما كانت الحياة الواقعية لا تخلو من الصدمات المفاجئة والإحباط النفسي أمام الهزيمة والخذلان، فإنَّ شعير الأخطل كان يدوِّن تلك المآزم التي واجهته بلا إنذار وهاجمته بلا تهديد، كما في تصويره السراب مصدرأً لغصاته الموجعة: «كم مورد لك في السراب وغصّة / أرايت كيف يغصُّ من لا يشرب؟» - ص ٦٨.

فعدم ارتشاف العصير من الشفتين خلف غصّة في خلق شاعرنا وأفضى به إلى تصوير الناس نحلاً يحوم على أكام ثغرها الرصع باللالئ الساطعة. وهي بلا شك لآلى الأسنان المغرية ببريقها، والموجية بطعم القيلة الساحرة، وقد تراءت له عسلأً ذاتياً على الشفتين. ولذا طالبنا الأخطل الصغير بأن نبْلِّغ حسناؤه المستحيلة، أنه مات فداها. وهو معذور لأنها المعجزة التي ابتدعها الله، فاستسلم لها جميع المعجبين: «أنت ذوّيت في محاجرها السحر / ورصعت باللالئ فاها / أنت عسكت ثغرها فقلوبُ الناس نحلّ أكامُها شفتاها - ص ١٥٢». فالإنسان الذي تطالعه المشاهدُ المغرية وتجذبه المناظر الفاتنة، من الصعب انصرافه عنها بلا انفعال. وقد ترجم الأخطل الصغير هذا التوتّر بامتصاص النحل وريقات الزهر مشيراً إلى عطر النكهة وحلاوة الطعم. وهذا الامتصاص المادّي لا يخلو أيضاً من عاطفة صادقة قد تتجاوز أحياناً حدود الغريزة إلى قلوب الناس النابضة بالروح وراء بركان الجسد: «خلق الله للهوى قبله الروح / وراء الخدود والأجبار» - ص ٢٣.

فالشاعر يؤكّد نبل إحساسه المأخوذ بالخدّ والجيد وما وراءهما. ويتذوّق الجمال بنظر المحلّين نتاج الحضارة الراقية^(١). ولذا يمكن للمرء أن يتخذهُ علاجاً لقلقه

ولاسيما في عالم النزوات المقموعة. فقوانين الكبت حرمت المرء ما اعتاده من المتع الفميمة التي أصبحت ذكرى في خيال الحالم، على نحو ما أكدته والدته هند عندما استرجعت ماضيها الندي: «عرفتهم واحداً واحداً / وذقتُ الذي ذقتَه مرتين - ص ٢٠١». هذا الهوس بالمذاق مرته إلى إيروسيّة الإثارة الفميمة، وقد ارتبط بحاسة الذوق التي يعدمها العلماء أولى الحواس الخمس وأعرقها في الوجود^(٧). وهذه العراقة أثرت في نتاج الشعراء العاشقين، فوصمت صورهم الخيالية بتاريخ فردوسهم المفقود منذ صدمة الولادة بلغة أوتورانتك^(٨). ففي الطفولة الأولى عرف الإنسان ملذات الوضع النرجسي وارتاح للعلاقة الذويانية بعيداً عن القلق والجوع والحرمان. ولعلّه من أجل ذلك سمعنا الأخطل الصغير متحسراً في مأزق شبابه، على نعيمه الذي طواه تعاقب السنين وتقدّم العمر.

ففي حديثه عن معاناة القمع، يشير من طرف خفي إلى حرمانه رشف الشهد، بعدما اعتاده في زمن الفراش الدافئ والمهد الهادئ. وأية ذلك قوله بطريقة غير مباشرة على لسان الحبيبة / الوردية: «لا التحل يرشف شهدي ولا الفراش / وكان جيدي وخذي لها فراش - ص ١٩٠». فالشاعر بعد انفصاله عن فردوسه وجد نفسه سجين الأصول والقوانين التي لجّمت الساقى، فما أترع الكأس ولا سكب الراح المضمخ بالعبير: «أفندي الشفاه التي شاع الرحيق بها / وهم بالكأس ساقيتها وما سكبا / أمنع الشفة الدنيا ولو طمحت / نفسي إلى شفة الفردوس ما انحجبا / ويُمطر الضيم في أرضي وأشربة / وكنت لا أرضي أن أشرب السُحبا - ص ١٩٢». فالفردوس الذي حباه نعمة الشبع والارتواء أيام انطوانه في أحضان السحب الدافئة، لا يزال يترجع صدهاء كلما أحسّ بالعطش أمام الكرمة الغاوية وعصيرها الكامن في العناقيد. حتى سمعنا صاحبنا يهتف في قصيدته «الشفاه الكسالى»: «واسكب على راحتها روح عاشقها / وقص من شفتيتها الشيعر والعنبا - ص ١٩٣». فعصير العنب عند الأخطل الصغير مزيج الشّعور في كأس الخلق والإبداع. فكان الشاعر هو الرضيع الذي جمع بين الغذاء والمتعة. فكان المعجزة التي وحدت بين الروح والجسد ومزجت بين الماء والخمر.

ولكن حياة الطفولة ليست أبدية بل هي فسحةٌ زمنية لا بدَّ من تجاوزها الحتمي. فالمرء لا يستطيع أن يظلَّ دوماً ولداً صغيراً، لأنه مضطَّر أخيراً إلى الرحيل كي يغامر ويخاطر في أرجاء الكون المعادي^(٩). وتلك هي مغامرة الواقع التي يعانيتها المهاجر بعيداً عن مأواه الأصيل. ولا ريب في أنَّ لهذا البعد جرحاً يوقظ في نفس صاحبه الأم الفراق حتى ليصبح في ضياعه ضحية قلق الهجر. فالذي أدمن علاقة التدامج Symbiose بين الأمومة والطفولة لا يمكن أن يتخطى حدود فردوسه الوهمي حيث العواطف والطمأنينة والغذاء. ولذا ترجم الأخطل الصغير معاناة المهاجر ونبول مأساته من خلال الزغاليل التي افتقدت الحماية وإكسیر الحياة: «تلك الزغاليل التي غادرتُها / جفَّ الندى ومات عنها المرضعُ / لا الريش مكتملٌ ولا أوكارُها / خضرٌ ولا السجُّ البكي يشفُّ» - ٢١.

صحيح أنَّ شاعرنا يتحدَّث عن موضوع الهجرة التي مُني بها لبنان في مرحلةٍ معيَّنة من تاريخه، ولكنَّ أسلوبه ينبعث من معاناة واعية وتجارب طفوليةٍ أمدَّت صاحبنا بمشاعر كامنة فيه منذ الصغر. يقول فرويد: «إنَّ الحدث الراهن المهمُّ، يوقظ في الشاعر ذكرى حدث من الماضي، ينتمي غالباً إلى الطفولة^(١٠). ولا نخرج من هذه الرؤية عندما تطالعنا قصيدة الشاعر في ابنته «وداد» وهي في العشرين من عمرها. فهو يرسمها بما ألفه من ألوان النساء الفاتنات وبما يشعر إزاهنٌ من رغبةٍ واشتياق، متأثراً بالمرحلة الفعّية التي هيمنت على أشعاره. حتى إنه شبَّه ابنته بقصب السكر وما فيه من عُقدٍ رخصةٍ وطريةٍ (ص ٨٥). وكذلك الأمر في حفيده «ندى» التي جسدت أمامه بسمَةً الورد وقبلة الأرواح «رضابُها للحميا / والخذُّ للنفّاح / كم من وشاحٍ كساها / الجمالُ كم من وشاحٍ - ص ٢٩». وربما كانت لفظة «وشاح» الذي كسا جمال الحفيدة، ذات دلالة نفسيةٍ تتمُّ على المكبوت في مخيلة الشاعر. ولذا استخدم في القصيدة «رضاب الحميا ونفّاح الخدود» وهما صورتان منسجتان تماماً مع «الثنايا العذاب» التي سلسلت الخمر من قم الفتاة، حتى سمعنا الشاعر يهتف قائلاً: «الله الله لنا / عضتُ على العنّاب» - ص ٢٩.

فهذه الأبيات واضحة التعبير عن نمطه الفمّي الذي يستخدم المخزون في اللّاشعور. فإذا نتاجه الفنّي حصيلة طبعه الذي كشف عن هويّته، فبدأ شاعرنا من الذين يعانون التثبيت في المرحلة الفمّيّة. وريّما علّنا بذلك بصمات غريزته الجنسيّة التي انتقدتها بعض الباحثين في قصيدة حفيدته. كأن يقول أحدهم إنّ الشاعر مزج الحسّي بالنفسيّ ولم يوفّق. لأنّ من كانت في الخامسة من عمرها لا توصف بما يقال عن الفتاة في العشرين أو المرأة الحبيبة الغزلة^(١١). والحق أنّ صاحب هذا الرأي، مع أنّه ذكر امتزاج الحسّي بالنفسيّ، أغفل الحوافز النفسيّة ودورها في عمليّة الإبداع. فالأخطال الصغير من شخصيّات المرحلة الفمّيّة والتي توقّف فيها قدرٌ كبيرٌ من طاقة الليبيدو. وقد قسم كارل أبراهام هذه المرحلة إلى اثنتين. الأولى وفيها يجد الطفل لذّته في الرضاعة. والثانية، وفيها يجد لذّته في العض^(١٢). ولا شك في أنّ المرحلة الثانية تميّز بالسادية. فهل معنى ذلك أنّ الأخطال الصغير حين كتب الشعر في حفيدته، صدر عن سادية العض؟.

الواقع أنّ شاعرنا نادراً ما صورّ العضّ والقضم. فلو تصفّحنا ديوانه لما طالعنا هذه الظاهرة إلّا لمأماً. ومعنى ذلك أنّ الشاعر بريء من العدوانيّة، يتحلّى بمزاج قلّما ظهرت فيه عبارات الافتراس والنّهم. وإذا كانت ساديّته ضئيلة، وإن طالعنا مثلاً في أشعاره حيث يقول: «وهذه القُبل السكرى التي التهمت / جيد الأزاهر، من أوحى لها النّهم؟» - ص ١٢٢. فصاحبنا وإن أطلق عنان نزوته في تصوير القُبل النّهمة والتّهام جيد الحسان الوهميّة، لا يمكن عنده من فئة العدوانيّين. فهو لا يتفجّر كالأنبياب المفترسة بل يكتفي بالتساؤل عن أوحى إلى الشفاه بالنّهم. فكانه يستغرب هذا الواقع من التطوّر الليبيدي في المرحلة الفمّيّة الثانية، وهي مرحلة هامشيّة إذا ما قيسَت بِصمات الشاعر النمطيّة. وربما طالعنا نزوة غضبه البركاني في قوله الشهير: «لم يكن لي غد، ففقرغت كأسِي / ثم حطمتُها على شفتيّ» - ص ١٤٢.

فالشاعر الحنون خفّف من عدوانيّة العضّ بالأسنان، ومنع السادية من تفجير طاقتها عن طريق تحميمه الكأس على شفتيه تفرّيقاً لأحزانه وتقيّساً لأزماته. غير أنّ

ميلاني كلاين ترى خلافاً لكارل أبراهام أنَّ المرحلة الغميمة منذ بدايتها، تشكل لحظة التصعيد الأقصى للسادية الطفلية التي تهدف إلى تدمير الموضوع أو التجاذب الوجداني في التعامل معه^(١٣). وربما انطبق هذا الرأي على الشاعر في تحطيمه الكأس على شفتيه، متوخياً تدميرها والخلص من أذاها. والحق أنَّ الشخصية الغميمة بنظر المحللين، وإن عراها الاكتئاب حيناً وازدادت تأزماً أحياناً، تظل رمز الكرم والسماحة والنزوع إلى التفكير الراغب والاتجاه نحو الطبيعة المتفائلة^(١٤). وقد عزا اديب مروة تروم بشارة الخوري بالجمال إلى رقة طباعه ولطف شمائله، حتى عُرف برفقته وكان «كالطيف في الحلم لا تكاد تلمس معالنه ورسومه»^(١٥).

فالشخصية الغميمة تنزع إلى الإبقاء على الغم بوصفه لا شعورياً المنطقة الشبقية الأولى، كما تسعى إلى الارتباط بالأم عن طريق التثبيت الثديي. وينتج عن ذلك تعرضها لنويات متبادلة من الأمزجة الشديدة الابتهاج أو الأنماط العميقة الاكتئاب. ولئن كان تحطيم الكأس يعكس السادية الغميمة طلباً لتدمير الموضوع، فإن تبعثر الشظايا على شفتي صاحبنا يعكس جانباً من مازوشيته التي ارتاح إليها بسبب تجاذبه أمام الموضوع والترجح ما بين الرغبة والرغبة. وهذا ما يفسر فكرة الانتحار التي خلعتها على الورد: «قتل الورد نفسه حسداً منك / وألقى دماؤه في وجنتيك» - ص ٢٧. وقد صرح بعض الباحثين أنه لا يرتاح إلى هذه الصورة، لأنه لا يريد أن يُلصق بالورد الجميل غريزة القتل والحسد^(١٦). والحق أنَّ هذا الانتقاد يتجاهل حوافر اللاوعي التي أملت على صاحبنا صورته النفسية. وهي حوافر تقارب عدوانية الإنسان المحروم الذي عانى لجم الغرائز وقمع الرغبات. ففجر طاقته التدميرية في ذاته لعجزه عن تفجيرها في موضوع خارجي. وهل الورد الذي قتل نفسه حسداً غير نسخة من انتحار العاشق المقهور؟ ولعله من أجل هذا العطش القاهر سمعناه يقول في ترانيل المغيب: «نحْ هذي الكأس عني / واسقتني هذي الشفاء» - ص ٢٠٣.

فهو دائم التجاذب لا يستقر على قرار. تارةً يقرن الكأس بالشفاء، وطوراً يفصل الكأس عنها. فكأنه يرتشفها مرةً كبديل عن القبله، أو يقصدها عنه رغبةً في ارتشاف

شعر الحبيبة. ولكنه في كل الأحوال يستخدم إوليَّات دفاع مؤاتية. كأن يتمامى بالآخرين أو يتراءى في ملامحهم وهويَّتهم. والطريف أنَّ شاعرنا غالباً ما تجاوز حدود البشر إلى الكائنات الجامدة Inanimés، فتداخل بها، إمَّا عن طريق الإسقاط، وإمَّا بواسطة الاجتياف Introjection. مثال ذلك ما عاناه من علاقات هوامية مع العناصر الكونية من جماد ونبات وحيوان. الأمر الذي جعله يثق بها وبما توحى إليه من خيالات مُحبَّبة، فيما يصممه الواقع بحقيقته المؤذية وخيانتة لرغباته وطموحاته. من هنا قوله في علاقته بالقمر: «قد وفى بموعده / حين خانت البشرُ» - ص ٢٦. فلا غرابة إذاً أن نراه يرسم التواصل الجنسي بينه وبين العناصر الطبيعية. كأنَّ يدوَّن ارتشافه ابتسامات الزهر بلوحة فنيَّة عبَّرت عن ورود الجنائن في الجبال بصورة العذارى الطاهرات اللواتي عراهن الحياء والخجل: «أزاهر في حنايا السفح وادعة / من الحياء على أهدابها بللٌ / رشفتها بسماتٍ من مناهل / عذراء يرشح منها الطهر والخجل» - ص ١٦.

ولا عجب أن يتساءل القارئ عن خجل العذارى ما دام صاحبنا قد نعتهنَّ بالعفة والطهارة. والجواب في أكبر الظنَّ مرتبط بنزوات الشاعر اللاواعية، لأنها تُسقط مشاعر الذنب التي انبعثت من اعماقه الدفينة منذ الطفولة، ونكَّرت بالنزوات الأوديبيَّة والعلاقات المحرمة. هكذا أصبحت المرأة بنظره صورةً من الأمَّ العذراء مرَّةً، ونسخةً من الأمَّ المومس مرَّةً أخرى.

ب - هردوس الأجنَّة والبراصم،

فالأمومة في شعر الأخطل الصغير ذات دلالة بعيدة المغزى. صحيح أنَّ طفولة شاعرنا ليست واضحةً للباحثين، إلَّا أنه يكشف علاقته بالأمَّ من خلال حديثه عن زيارته الدائمة لوالديه، وتركيزه على أمِّه كما في قوله: «وما إنَّ يُحسَّ وقع أقدامي حتى تصيح أمي: هذا بشارة. وتركض اليَّ وتشمَّنني كما تشمُّ البقرةُ ابنها»^(١٧). ولا ريب في أنَّ هذا العناق الشميَّ يلقي ضوءاً على العلاقة بالأمَّ ودورها في تشكيل طبع ولدها. وليس غريباً لهذا الطبع أن يرتاح للطبيعة التي تراعت له بديل الأمَّ. وهل نسينا

أَنَّ المرأة التي أَحَبَّهَا وتزوَّجها قد أسهمت فيها أزمته الأدبية، يوم طارده السُلطة العثمانية، واضطرَّ إلى أن يختبئ لدى صديق له في ريفون^(١٨)؟ وفي غمرة هذا القلق أُعْزِمَ بشقيقة صديقه التي أعادت إليه ارتياحه في إطار الطبيعة الريفونية. فالطبيعة والأم والزوجة، ثلاث دلالات لها أبعادها النفسية. وطبعيُّ بعد ذلك أن ترتدي الأمومة في الشعر ثوب الطبيعة عموماً، وحلّة الضفاف خصوصاً، على نحو ما ورد في تساؤلات الأختل الصغير: «سلّ ضفاف الهوى أَنبَتَ غصناً / كحبيبي أو طائراً كفوايدي / كلّما هلهل الأغاني عليها / قبّلته وانكرت كلّ شارب - ص ٢٢».

فشاعرنا يرتاح إلى التماهي بالطير المغني لأنّ أشعاره شبيهة بالأغاريذ التي جعلت ضفاف الهوى تعانقه وتقبّله مؤثّرةً شدوه على سائر المغنّين. فكيف لا يتحوّل طائراً مولعاً بلثم الوريقة الخضراء ونقر الزهرة الحمراء، طالما الطبيعة راضية بهذا الوصال تاركَةً لأبنائها متعة الطعام والشراب، كما هي حاله في قصيدة «صدّاح» حين يقول: «صفّق كما شئت بهذا الجناح / فلا جناح / وشمّ خدّ الزهرات الصّبّاح / فهو مُباح - ديوان الهوى والشباب - ص ٤٠». فالارتواء بأحضان الطبيعة يحزّر شاعرنا من حواجز الكبت ويشعر له أبواب الجنّة الملائ بالينابيع. وآية ذلك حرية سلوكه على ضفاف من عبير وراح، عندما طالعه صورة التوامين في صدر الأنثوة: «بروحي ذانكما التوامان / على صفّة من عبير وراح / كأنّ لسانهما الأحمرين / بُرّيعمة... اثخنّتها الجراح - ص ٤١». فتواما الصدر المعطر يشدّان صاحبنا بلسانيهما الأحمرين اللذين اثارا فيه حرارة المشاعر مقرونةً بدم الجراح.

وهذه اللوحة الحمراء الدامية لا تنفصل عن رغبات شاعرنا الفمّية، لأنها تتوقّف عند «بُرّيعمتين» تتوقّ لهما شقّاته. ولطالما رسم الأختل الصغير اشتياقه الدائم للثم الوردية خالطاً بين الثغر والزهر. وليس أشهر من هذا البيت دليلاً: «والفرشات ملّت الزهر لما / حدّثتها الأنسام عن شفتيك. ص ٣٧». فهو يجعل الشفاء بدلاً من الزهر حتى إنّ فرشات الفضاء التي أسقط رغباته عليها ما عادت راضيةً بغير امتصاص الشفتين وارتشاف ثغر الحبيبة. فقوانين الطبيعة عند الطيور تبدّلت لأنّ الأجنحة ما

عادت محوِّمةً كسابق عهدها في بساطين الأرض، بل أصبحت مولعةً بتقيل فتاته على نحو ما يعانیه الشاعر ليل نهار. وكذلك حال النجوم التي نهلت بمنظر سلمى الكورانيّة حتى أنّ كوكباً مجاوراً غرق في بحار الهوى حين ابصرها: «وكان بالقرب منها كوكبٌ غزلٌ / يُصفي، فلما راها سُبَّحَ الله / وراح يُقسم أنّ لا بات ليلتُ / إلا على شفيتها لاثماً فاها - ص ٤٣».

جليُّ أنّ ليل الكوكب يزيد احتلاماً واشتياقاً إلى ارتوانه باللثَم والتقبيل. فشهوة الثغر هاجسٌ لا يفارق شاعرنا مدى حياته. ويدهيُّ أن يوصَفَ الأخطل الصغير بالثابت على المرحلة الغميّة رغم نموه وتقدّمه في عمر الزمن. فتراكم السنوات لا يعني الشبع والاكتماء. ومهما تظاهر شاعرنا برصانته وترفعه عن الشهوات، يظلّ في باطنه كما كان في أمسه البعيد. ولعلّه قصد نفسه حين قال هذا البيت: «لا يخدعُك منه مظهرٌ هادي / فالبحر أهدأُ المخيفُ الأقتمُ - ص ٢٦٦». وهذا يقتضي تحليلاً يتجاوز الملامح الخارجيّة في مجتمع الناس. والواقع أنّ النزوات الجائعة يصعب لجمها في بيئة الحضارة حيث تتحكّم القوانين والأعراف، وإذا طالعا الجوع والعطش في أغلب القصائد التي اقتصرّت على جمال الأنثى. وكيف تشبع الشفاء حين يخبرنا الأخطل الصغير أنها تلتقي فيما بينها في الضباب على غرار قوله: «عندما الليل احتوانا / كيف سالت دمعتنا / وتلاقت شففتانا / في الضباب؟ / كَذَبَ الواشي / وخاب - ص ٥٧».

فاللقاء الذي يتمّ في الضباب هو نسخة من سراب الحالمين. وقد صرّح الأخطل الصغير مراراً بأنه طيفٌ من خيالات اللّياالي، يُرخي دائماً على الصحراء وشياً من هُوامه (ص ٥٧). وهذه التوشية نابعة من هاجس الفم العطشان الذي لا يرتوي. وتادراً ما اختفت مفردات الثغر من أشعاره. مثال ذلك هذه الأبيات المتتالية في حديثه عن «الفردوسي»: «هل للزاهر عن أمّاتها خيرٌ / عن شاعرٍ سكبَ الأطياب في فيها / والبستها صباغَ الخلد ريشته / فافتُر عن الف لونٍ في ذرايعها / زهرُ الطبيعة يبقى في أماكنه / وزهره في فم الدنيا وأيديها - ص ٦١». فالشاعر المبدع يتدفّق طيباً لا

ينصبُّ في نظر صاحبنا إلا بشعر الأزاهر النائمة على صدور أمّاتها. وهذه الأزاهر الرضيعة لا تظهر نشوتها إلا بافترار الشفاء المصبوغة بالّف لون. حتى إذا شاء تفصيل الفنّان على الطبيعة لجأ مرةً أخرى إلى صورة الفم الذي التقط القصائد، بينما ظلّت أزهار الطبيعة مرميةً في العراء.

وقيمة الفم عند بشارة الخوري تتجاوز قيمة الحقل السابح في العراء. من هنا كانت القبلّة في رأي الأخطل الصغير نموذجاً لرسالات الهوى بين العاشقين: «رسالة من فمه لفمها / كذا رسالات الهوى تُختَصَرُ - ص ١٣١». ولا ريب في أنّ الضغوط الكثيرة جعلته يحلم «بالاختصار». فتراكمُ المكبوتِ يولّد تعقيداً في النفس يُرهق المشاعر، فلا تعود قادرةً على التعبير. من هنا راح شاعرنا يتملّ اختلاس القبلّة على نمط العصافير، كأنّ يشبّه «عمر ونعم» بمنقارين متقاربين «يختلس القبلّة من مبسمها / هل تعرف العصفور كيف ينقر؟ - ص ١٣٠». ولا شك في أنّ ظاهرة الاختلاس تكشف صعوبة النوال واستحالة الوصال. فالذي ضبط غرائزه حكم على نفسه بالحرمان زمناً قد يطول ويتخطّى مرحلة الشباب. ولذا تراوّد صاحبنا من حينٍ لآخر فكرة القبل المختلسة ونقرّة العصفور التي حسد الطيور عليها.

وربما كانت إوالية الإسقاط خير مساعد له كي يربط حقل أيامه ويحقّق شيئاً من أحلامه، كما هي حاله عندما دخل زاهرة الرّبي مشتاقاً إلى تقبيلها: «لم انس حين دخلت روضك غدوةً / والزهرُ بين مزربٍ ومشقّ / فقطفت أول قبلّة من وردٍ / ورشفت أول مبسم من زنبق - ١٦٥». ففي بيت واحد جمع صاحبنا مفردات فميّة كشفت عن قبلّة رافقها ارتشاف الشفتين وتدقّ العطر النابع من ابتسامة ثغر زنبقي. ولا ريب في أنّ وصفه للقبلّة بأنّها الأولى للمبسم بأنّه الأوّل، يقسّر هُجاسه النابع من تاريخ سنواته العطاش. صحيح أنّ بداية العلاقة أعذب مذاقاً من الزمن الرتيب، ولكنّ المحصور يوماً ببدابات الوصال، لا يعرف الغذاء الشافي ولا الشبع الكافي. لذلك يظلّ مولعاً بظاهرة الخطف والقطف. واسمعه كيف يرسم حالة الروض وهو يصغي لصوت المطرية أسمهان: «يكاد يفتن مثلي ثغر وردته / فيخطف اللحن قبلي من فم الشادي - ص ٩٨».

فثغر الوردة مفتونٌ مثله باللحن. وفي هذا الافتتان اختزالُ لطاقة الأذن التي ذابت في حاسة الذوق بعدما خطف الثغرُ لحن الحبيبة من فمها. ومعنى ذلك أن القبله التي يهجس بها الشاعر، تجسدت في التصاق ثغر الوردة بفم المغني. وهو التصاقٌ مُقتصبٌ يخطف بسرعة البرق من شاعرنا ما سبق أن تمنّاه خياله الحالِم، وعجز عن تنفيذه بنفسه. ولا ريب في أن لفظة «قَبْلِي» في عجز البيت، الموازية لكلمة «مثلي» في صدره، تكشف عن إحباط صاحبنا الذي يشكو من منافسة الآخرين له، مُظهرًا غيرته وعجزه عن خوض السباق.

وهذا ما يفسّر رأي نسيب نمر القائل عن بشاره الخوري: «يشتدُّ به الهيامُ والحبُّ عندما تتركه فانتته لتلحق بحبيب آخر»^(١٩). وهو رأيٌ مماثلٌ لقول مارون عبود: «إنه يجيد الغزل على النمط القديم ولا سيّما إذا حُرِم»^(٢٠). والحق أن اعتراف مارون عبود بجودة شعر الأخطل الصغير إذا حُرِم الحبيبة، ينفي عن شاعرنا أفة التقليد المتبع في غزل التراث، لأنَّ حرمانه معشوقته حافزٌ متفردُ المعاناة. وهذا التفرد يجعل التعبير عن حوافزه خلقاً مبدعاً، ينمُّ على تجربة شخصية صادقة. وأما رأي نسيب نمر فيؤكد شعور العاشق بالخضاء عندما تهجره الحبيبة إلى رجلٍ سواه. فازمة العاشق حينذاك لا تقف عند خسران موضوعه بقدر ما هي عقدة خضاء تطعنه برجولته.

وطبيعيّ لهذا الشعور بالضالة أن يلتمس نراً لظمنه الدائم ويحثه المستمرّ عن قطرةٍ من الشراب: «وملامةٌ يا قطرُ إن / أنا راقني فأمسّت وريدك» - ص ١٢٨: فارتشاف القطرات وورود منابع الماء هما جوهر الرغبات التي انحقرت في مخيلة النمط الفمّي، حتّى إنه خشي ملامة المراقبين أمام التثبيت على مرحلة الامتصاص. وهذا التثبيت مرده إلى استمرار النشوة التي عرفها منذ طفولته الأولى وبقيت منقوشة في نزواته اللاواعية. وربما كشف من حيث لا يدري عن هذه المعاناة حين تغنى بحلاوة القبل القديمة: «ما كان أحلى قبلاّ الهوى / إن كنت لا تنكرُ فاسأل فمك» - ص ٣٠٠. وليس أوضح تعبيراً عن العقدة الفمّيّة، من مخاطبة الثغر واتخاذها شاهداً على حلاوة القبلاّ الماضية. فالطفل حين يتابع نموه ويبلغ مرحلة الرشد يتناسى ما اعتاده في بدء

حياته من منع المصّ والارتشاف أو القضم والمضغ والعض. ولكنّ الذكريات تبقى عالقّة في الشفتين تثير فيه ما طواه الزمن وغطّاه بستانر التقاليد. ولعلّ هذه الإثارة للأراعية وراء «جَنَسَنَة Sexualisation الكون وتحويله بيتَ هوى، يداعب فيه العاشق حبيبته لسا ولثماً وتقبيلاً وارتشافاً.

ولا شك في أنّ تحليل هذه الأعراض الجنسية، تُوقفنا على مشارف علاقةٍ جسيديّة لا تتعدّى المداعبات الحائلة والملامسات الناعمة. وليس أبلغ من هذا البيت تأكيداً على شعوره بالخصاء: «وإذا ما رمتُ قبلةً من حبيبي / عثرتُ قبل لمسها شفتيّاً - ص ٢٦٠. وربما فسّرنا بذلك عطش الشاعر الدائم وجوعه المستمر. وأية ذلك أنّ شهوراته بقيت مكبوتة ولم تبلغ الغاية المرجوة. ولذا تراءت له الكرة الأرضية وما يحيط بها من غيوم صافية، رمزاً لماوى الأمومة حيث ينعم الطفل بالسكينة والأمان. كيف لا؟ وصورة الغيمة تمثل القبة المصنوعة من حرير: «الغيمة البيضاء مثلُ القبة / كأنها من الحرير جُبّة / تضمُ أعناق الرّبي وتلثمُ / فليس إلا شفةً ومبسمُ / وساعدُ من الضحى مفتولُ / تغمره بالقبل الحقولُ - ص ٢٨٤».

فالذي يتأمّل مفردات هذا المقطع، يتأكّد من أنّ القاسم المشترك بين أعناق الرّبي واللثّم والشفة والمبسم والمعانقة بالقبل، قد أصبح لازمة القصائد عند الأخطل الصغير. فنأزّ ما سها عن هذه الرسوم الغميّة لأنها تكشف حالة نكوصه الدائمة نحو الطفولة. وهل البياض الذي لوّن الغيمة السماويّة، والجبّة التي بدت رقيقة عليها مثل الحرير، والطريقة التي ضمّت الرّبي ولثمت الشفاه الباسمة، غير نسخة من الأمّ / الكبيرة، التي عُرفت بحنانها مع قوّة جبروتها؟ فلا عجب أن يُحس شاعرنا بالذنب حين تخطر بباله علاقة محرّمة Relation incestueuse تسعى إليها عن طريق إوالات دفاع لا واعي. يكفي أن نشير إلى عمليّة التقبيل وما فيها من دلالة جنسيّة لتبيّن خطورتها بنظر الشاعر، حتى إنه عدّها من ويلات الحرب عند الفتاة الجائعة: «تلمس النجمة في مبسمها / ويُرَى ذوبُ النّجى في المقل / فلبّحت ثغرها مرغمةً / وهي لولا جوعها لم تفعل - ص ٢٢٩».

فصورة الأنثى لا تزال في قصائده الموضوعية ثغراً يمثل الطعام الشهوي. ذلك أنّ فكرة اغتصاب ما زالت تلاحقه. حتى إنه جسدها في الفتاة التي أباحت ثغرها مرغمة. ولا شك في أنّ هذه اللوحة مع دلالتها الإصلاحية لا تخلو من هوس الشاعر بالقبلة المخطوفة. مثله في ذلك مثل الطيور الصغيرة التي تحلم باختلاس الرغبات الصعبة: «خافقات الجناح للسفع أنا / خافقات الفؤاد للحب أنا / فترِفُ الأديم تختلسُ الحب / وتظلم فتقصدُ الغدران» - ص ٢٦١. فالطيور المحلقة فوق السفع تظلّ باحثة عن قوتها وسائلةً عن مائها. فالجوع والعطش عنصران جوهريان من حضارة الشرق المحافظ على تقاليده وأعرافه. وإذا نتج عن هذه البيئة لجام يجمع الحواس ولكنّه لا يُلغِيها. فطبيعة المراء مشدودةً إلى تيّار الشهوة مهما غَضُ صاحبها نظره وصدّ نزوته. واية ذلك اعتماد الهمس بدل الصراحة كما في قول بشارة الخوري متماهياً بالعصفور: «وهل يذكر الصفصاف إذ نحن عنده / وفي أذن الظلماء من همسنا نقر؟» - ص ٦٠.

فصاحبنا، على اقتناعه بضرورة الهمس حيناً، يبقى عاجزاً عن لجم فمه التائق إلى التقبيل. وهل استخدامه نقر العصافير مع حبيبته على ضفاف الهوى غير تلبية لظمنه المقهور؟ ها هو في قصيدته «كيف أنسى؟» يعيد رسم الإطار المناسب لارتواء السنونو المختبئ بعيداً من رقابة الناس: «أفلا تذكرين ذاك الغديرا / والأفانين حوله والزهورا / والسنونو يحدث الماء همساً / كيف أنسى؟» - ص ٦٩. فالماء، عند الأخطل الصغير، كثيراً ما يترجم موضوعه الحبي. وليس غريباً ربط هذه الدلالة بحياة ما قبل الولادة، حيث كان الجنين سابحاً في أوقيانوس الرّحم^(٣١). صحيح أنّ الماء يشفي الغليل ويعكس غذاء المراء في مرحلة التكوين، إلّا أنّه أبعد من حقيقة الطعام، لأنه الحالة الذوبانية التي تطبع المخلوق حتى بعد أن يُبصر النور. ولعلّه من أجل ذلك رأينا الأخطل الصغير يرسم هذه اللوحة الموحية التي رأى فيها أزهار الهوى الحاملة في طور طفولتها: «تُحسك بالشادي إذا رُقْ شجوة / وبالجداول الباكي على الحصباء / وبالورقات الخضمر فاجأها هوا / فشنت على الأغصان مرتعشات / وبالشاطئ المغفور بالظلّ والشذا / على حركات الماء والسكنات / فتسكب الأنداء بسامة المنى / على قلبها الصادي إلى القبلات» - ص ٢٨٩.

فهذه الأزهار المنتشرة كالأطفال تُحسّ بعاطفة الشاعر الحزين وبرقته الشجيّة التي تتساقب جدولاً باكياً على الحصياء. وليس عجباً أن يتماهى الشاعر بأزهار الهوى التي عرّتها دهنشة الأوراق الخضِر حين فاجأها الهواء العاصف، فارتعشت هاربةً إلى الأغصان كي تحتمي بها. ولا تبعد الأزهار أيضاً عن سكرة الشاطئ المغفور بحنان الظلّ وعطر الرياحين. ولعلّ شاعرنا تماهى بهذا الشاطئ المرتاح لظلّ الشذا على حركات الماء والسكنات. فالحركات والسكنات هنا صورةٌ من الهددة التي تساعد الطفل على النوم بعيداً عن الخوف، كما هي حال الأزهار التي سقتها النداء عصير المنى وانحنى على ثغرها الصادي إلى القبلات. ففي هذه اللوحة إشارات كثيرة لظاهرة النكوص نحو الطفولة حيث النعيم لا يتعكّر بالمفاجآت العارضة.

وقد أثبت المحلّلون نزعة التماهى عند الشخصية الفميّة. ولذا تراءى صاحبنا كثيراً في ملامح الطياري والأزهار التي تسعى دائماً إلى ارتشاف مناهل الغدران: «تسعى الطيور فكلّهن حمانم / حمز على تلك المناهل حوّم / سكرى السماع فخافق مترنج / حول الغدير ومستقرّ يلمّ / ثملت به الأزهار وهي أجنّة / وتشوّقت فانشق عنها البرعم - ص ٢٩٢». فهو هنا مرتاحٌ إلى الغابة / الأم، حيث الحمانم الصغار تحوّم فوق المناهل، والأزهار الأجنّة مشتاقةٌ إلى اللثم، حتى إنّ برعمها انشق من فرط شهوتها وتفتحت أكامها مثل الشفاه المعطّرة. فالتغر عند الأخطل الصغير يبحث دائماً عن ثغرٍ آخر يلتقيه، لأنّ القبله لا تتحقّق من غير لقاء ثنائي بين الشفاه الأربع. وهذا اللقاء وراء ولع الشاعر بالأفق الساحر الذي عكس فم الحبيبة: «وكم أفق هناك يفيض سحراً / كأنك قد طبعت عليه فاكاً - ص ٣٣٢».

فلولا القبله التي جمعت بين فم الحبيبة وثغر الأفق، لظلّ صاحبنا مكتفياً بأزهار الطبيعة وأنجم السماء، ولما اهتمّ باتّفاق البحار ذات الشفاه المغرية. ألم يرسل لنا الشاعر هبوط النجمة من فم الأفق إلى ثغر لبنان الذي سمّاه ملعب الأحلام: «من رأى النجمة تهوى من فم الأفق لفم / كلّما رفّت على ثغرك باهى وابتسم / ملعب الأحلام ما أحلاك حلو المبتسم / غرة من مرج الشلال من زهو القمم - ص ٣١٤» أرايت كيف أنّ

الأحلام تُسعد شاعرنا، فإذا به يجمع بخياله بين ثغري عاشقين ينعمان بحلاوة الابتسم، ويرتشفان منه شلال القبل. وهذا الابتسام دليل تفاؤل يرده المحللون إلى الشخصية الغميمة التي يعرفها الحزن. ولكنه حزنٌ لا ينتهي بصاحبنا الكئيب إلى حالة العدوان^(٢٢).

وليك رذات فعله أمام الخيبات، فإنها على كآبة الشاعر لا تتجاوز حدود الإحباط المليم والتحصّر البائس كما في قوله: «لن أزاخر هذا العيد باسمه؟ / وليس في الروض تسجيع وتغريد / بنس الشفاء التي تفتّر باسمه / وفي الضلوع مصاريح مكاميد - ص ٣١٩». فصاحبنا رافض واقع المشوّه، وغاضبٌ على الشفاء التي تفتّر باسمه أمام الوعود الكاذبة. ولا شك في أنّ صور الشفاء تلاحقه حتى في قضايا المجتمع. فكانها الهاجس الذي يستخدمه في مختلف معانيه، كاشفاً حوافره اللاشعورية. ولولا هذا الهاجس بالشفاء والقبل والشراب، لما ولدت أغنية محمد عبد الوهاب «يا ورد مين يشترك - ديوان الهوى والشباب ص ١٥٧» التي شاعت في العالم العربي ورقصته سنين طويلة. ولذا كان التداعي بين الشفاء والكروم مرده إلى خيال صاحبنا وما فيه من توقي إلى عصير العناقيد وطعم الشفاء: «لنا الكروم فهل في القول من حرج / إذا سألناهم: أين العناقيد؟ - ص ٣١٩».

ج- تداعي الشفاء والكروم،

والحق أنّ الحرج في تساؤل شاعرنا سببه شعور بالذنب خفي، إذ هو محكومٌ في لواعيه بالثبوت على الطور الغمي. وأكبر الظن أنّ ولعه بالخمر والكأس يرجع إلى تأثير هذه المرحلة الغميمة الأولى في إدمان الكحول^(٢٣). وسواء مارس الأخطل الصغير إدمان الخمر أو لم يمارسه إلا في أشعاره^(٢٤)، فإن موضوع الشراب يغطّي جزءاً كبيراً من ديوانه. وهل أحدٌ يجهل قوله المشهور: «وَلَدَ الهوى والخمر ليلة مولدي / وسيحملان معي على الواحي / أدب الشراب إذا الدامة عريدت/ في كئسها أنّ لا تكون الصاحي - ص ٢٤٩».

إنَّ الشاعر من حيث لا يدري يكشف حقيقة الإيمان المرتبط بزمن الولادة. فالطبع الفمّي متأثر بعملية الرضاعة التي وهبت صاحبها التفاؤل عن طريق الشبع كلما جاع. أمّا إذا أُسيء تنظيم الرضاعة، فينتج الإحساس بالحرمان الذي يسم صاحبه بالتشاؤم^(٢٩). ولما كانت أشعار الأخطل الصغير حافلةً بابتهامات الشفاء، فإنَّ طبعه جاء أقرب إلى التفاؤل الملحوظ، مهما عانى مآسي الحياة في عالم الكون والفساد. ولا ريب في أنَّ الخمر علاجٌ يساعد المرءَ أحياناً على التحدي والتمرد والتحرر، حتى إنه يشجّع المتعاطي على تحقيق ما عجز عنه صاحياً. ولذا سمعنا الأخطل الصغير يستشهد بهذه العبرة: «حكمةُ الدهر أن نعيش سكارى / فاجمعا لي الكؤوس والأوتار - ص ٨١». فهو خلال تعاطيه الكحول، يستطيع الإقدام خلافاً لحالة الانكماش في يقظته. فالقليل من الخمر ينظر المحللين يمنع المرءَ قدرةً على ممارسة الجنس^(٣٠). وقد يكون المتعاطي أجبن من أن يخاطب امرأةً بعينها، ولكنه يستطيع نكاحاً بعد احتسائه بضعة كؤوس من الخمر. فإذا المنكح: على نفسه يصبح البطل الذي جسّد نزواته بعدما خلع قناع الحضارة: «فانهب العيش - لا أبا لك - نهبا/ وأطرح عنك وجهك المستعرا - ص ٨١».

بيد أنَّ هذا الانفعال يبقى عند النمط الفمّي بعيداً من العدوانية لأنه لا يتخطى به مرحلة الانكفاء على الذات، طالما هو مأخوذٌ أبداً بارتشاف رغباته من طريق الحلم لا الواقع. فالشاعر كما يقول: «عمره فجرٌ من الحب / وليلٌ من شراب.../ كيف أصحو؟ خمرتي من شفتيك / والمنى تضحك لي في ناظريك - ص ٥٦ - ٥٧». ذلك أنَّ أمانيه التي يرغب فيها، تأتية خلال نشوته في الليالي الحمر، وسكرته النابعة من شفتي حبيبته وعينيها الضاحكتين. فخرم صاحبنا يرتشفها من قبالات المرأة كما يقول وليس من دنان الكروم. وغياب ملهمته يرثه إلى الصحو الموجه الذي يحرمه نعمة الوصال: «أتركت بُعدك نشوةً للراح / يا ذاهباً ببشاشة الأفراح / واليوم يا كأسى شريت بك الأسى/ وأدمنت، ثم عَجِبْتُ أني صاح - ص ٩٩».

هذه القصيدة تأكيد لاقتران الخمر بالمرأة. فغيباها عنه صورة من رحيل النديم وفقدان الطمانينة التي أفرغت الخمر من قدرتها على انتعاشه. فهو على احتسائه

الكؤوس بعد رحيل حبيبته لا يزال صاحبياً ومتوجعاً. ذلك أنَّ المسكوب في الكأس من غير شفاه الأنتى يبقى بلا تأثير ولا طعم: «ملأوا كأسِي خمرأ / ليس من خمري وبنِي / وسَقُوا عودي فغنى / وقوادي لم يغنْ - ص ٢٠٢». وجليُّ أنَّ صاحبنا لا يزال متعطشاً لخمير الشفاه، منتظراً المواعيد الحائلة التي خدرته طويلاً ولكنها لم تصل به إلى تحقيق الغاية المرجوة. ألم يقل المحللون إنَّ الشخصية الفمية من الصعب إرضاءها تماماً؟ والسبب أنها غامضة ومطلقة وغير دقيقة وبلا حدود. والموضوع بالنسبة إليها لا يكون أبداً واقعياً، بل هو موضوع افتراضيٍّ بالقوة لا بالفعل Virtual، لأنه لا يشكل مع العالم غير وحدةً نوبانية^(٣٧). وأما الانشطار بينه وبين العالم فيولد عنده صراعاً نفسياً وأزمات باطنية.

إنَّ الواقع يتَّصف بالدقة وتحديد المحيط، وهما صفتان نادراً ما اهتمَّ الشاعر بهما. فطبعه يرغب بالمكافآت الكلية انطلاقاً من مبدأ: «كل شيء أو لا شيء... وفوراً». كما عهدُها في زمن النرجسية وما قبل الولادة^(٣٨). ولا شك في أنَّ هذه الخضات تحدث فيه نوعاً من الإحباط رسمها تشايفوف في شخصيات كتبه^(٣٩). وهذا ما نسميه مأساة النمط الفمي.

والحقُّ أنَّ المأساة عند هذا النمط لا تنوغل كثيراً في العذاب، لأنَّ هذا النمط لا موضوعي. فشاعرنا منذ مجيئه إلى هذا العالم لم يستطع الفصل بين الذات والموضوع. حتى حياته في هذا العالم بقيت استمراراً لحياته الجنينية التي أسكرتها نشوة الذات مثل العاشقين الذين وصفهم الفرنسيون بأنهم «يعيشون بالحب والماء العذب». ولا شك في أن الماء، على عذوبته، مردهُ إلى الشعور الأوقيانوسي الذي يحيط بالكائن في رحم الأمومة. هكذا يشكل النمط الفمي كرنأ مغلقاً على نفسه من ناحية حاجاته الفريزية، وعالماً مشرع الأبواب من ناحية قدراته الهوامية. غير أنَّ اختلاطه بمحيطة يظلَّ جاهلاً علاقته الموضوعية. فالشخصية الفمية تغمرها النشوة بالوحدة النرجسية، لأنَّ الموضوع يشكل معها كياناً واحداً بلا حدود. ومثلما يشكل الطفل مع دميته المفضلة وحدةً نرجسية من الصعب فصله عنها، هكذا يتراعى اتحاد الشخصية الفمية بعناصر

الطبيعة عن طريق الاستدماج Incorporation، لأنَّ المرحلة الفنية برأي إريكسون ترتبط بمنطقة حسية لا تنحصر فقط بالفم بل تمتد إلى سائر الحواس، من خلال الوجة والأعضاء الأساسية للغذاء^(٣٠).

صحيح أنَّ الاستدماج الفني هو ردة الفعل الأولى تجاه الموضوعات عامةً، وهو سابقٌ للاستعدادات الجنسية والعنوانية المتوافرة في المراحل اللاحقة، إلا أنَّ الطفل لا يكتفي بامتصاص الأشياء وبلعها، بل هو يرتشف أيضاً بعينه ما يدخل في حقله النظري. من هنا قول شاعرنا في سياق حديثه عن الكأس: «صَبَّهَا مِنْ شَفْتَيْكَ / فِي شَفْتَيْ / ثُمَّ غَرَّقَ نَاطِرِيْكَ / فِي نَاطِرِيْكَ» - ص ٢٤٥. فالشاعر يجمع بين حاستي الذوق والبصر ليستدمج في كيانه رغباته المكبوتة، لأنه بفضلها يستعيد العلاقة الذويانية: «إِنْ تَكُنْ أَنْتَ أَنَا / وَجَعَلْنَا الزَّمَانَ / قَطْرَةً فِي كَأْسِنَا» - ص ٢٤٥. هكذا حوّل العالم المرغوب فيه، قطرةً سرت في عروقه وأنعشت حواسه. كل ذلك بفضل «دولة الماء» التي ترمز في شعره إلى الأمومة ذات القدرة الكليّة: «دولة الماء ولا تجري إذا / لم تشائي قطرةً في جدولٍ» - ص ٣٢٢.

فالشاعر الفني يسعى إلى امتلاك الكون وابتلاعه حتى بعينه. ولذا عكست أشعاره رغبته الدائمة في تعرية الطبيعة وقد جسدها بالعذاري: «وَأَجْلَوْهَا دُنْيَا مَمْتَعَةٍ الْحَسَنِ / كَمَا تَجْلَوَانِ إِحْدَى الْعَذَارَى» - ص ٨١. يكفي أن ينكر جلوة العذاري ليظهر ولعه بالأنثى وما تثير فيه من رغبات. وجلوة العروس عند العرب تثير فضول الرجال. فجميل بثينة نوّن ذلك ببيتٍ من الشعر مشهور: «مَا أَسْأَلُ أَنْسَ مِنْهَا نَظْرَةً / بِالْحَجَرِ يَوْمَ جَلَّتْهَا أُمُّ مَنْظُورٍ». ذكروا أنَّ مصعب بن الزبير سأل أُمّ منظور: «كيف كانت تلك الجلوة؟ ولما روتها له قال: أقسّم عليك إلا جلوتِ عائشة بنت طلحة مثل ما جلوتِ بثينة». ففعلت. وركب مصعب ناقته وجعل ينظر إلى عائشة بمؤخر عينه كما فعل جميل مع بثينة^(٣١).

فالأخطل الصغير مشغول إذا بجلوة العروس كما هو مأخوذٌ دوماً بالتهام الجمال عن طريق البصر، فضلاً عن حاسة الذوق. يقول موضحاً أرقه الطويل: «نَامَ الْجَمِيعُ وَمَقَلَّتِي / يَقْظِي تَجُولُ مَعَ الظَّلَامِ» - ص ٩٥. وهذه المقلة يقظي ترافق لهفة الشفتين

إلى ثغر الحبيبة مستخدمة حاسة النظر في احتواء الألوان المغرية. وهي ألوان تسهم في ارتواء العاشق العطشان. فالظلمة الذي عاناه صاحبنا أوحى إليه رؤية المياه المتدفقة في عيون الحبيبة، فيما هو يشكو حرقة العطش وصعوبة الارتواء: «كيف يشكو من الظلمة / من له هذه العيون؟» - ص ٢٩١. فنضارة العيون الزاهية في وجه ملهمته، أبقت في نفسه الرغبات الملوثة ودعت إلى مقارنة صارخة بين افتقاره الدائم إلى الشراب الشافي، وغنى حبيبته المتعة أبداً بمياه عينيها الجميلتين. وهذه المقارنة بليغة التعبير عن عمق آلامه وخصب خياله خلافاً للقائلين: «إن وصفه للعيون، سواء ما جاء به من عنده أم ترجمه عن الشاعر الفرنسي سولكي برودوم، وصف رتيب ليس فيه الحرارة والروح، لأنه لم يرو شيئاً من حديث العيون ولم يفض بشيء من أسرارها أو يترجم معانيها»^(٣٣).

وربما افتقر هذا الكلام إلى التحليل الوافي لأنه يفصل ما بين الشاعر ونتاجه. فتصاویر العيون في ديوان الأخطال الصغير حافلة بالعطش والجوع اللذين يعانينهما النمط الفمي، خلال استدماج موضوعاته بحاسة النظر، فضلاً عن سائر الحواس من ذوق وسمع واحتكاك جلدي جذاب. وطبيعي لصاحب العيون العطشى أن يغدو مولعاً بالشواطئ وأن يؤثرها على الجبال. والسبب في رايه عائد إلى الغيد الفاتنات، إذ هن يرتدين كساء في الأماكن الجبلية، بينما يخلعنه في الشواطئ الساحلية، حيث يسبحن بلا ثياب: «إذا أرتك الجبال الغيد كاسية / فالشط أنوق منها حين عراها - ص ٤٣». فكان صاحبنا يصدر عن عاطفة الكون بجباله وشواطئه مثنياً على ذوق السواحل التي جردت الحسان وعزت أجسادهن. كل ذلك لأن في مقلته شبقاً جنسياً لا يعرف الشبع. وهذا الجوع الدائم مرده إلى عجز النمط الفمي عن تحقيق غايته أو متابعتها إلى آخر المطاف. وربما فسّرنا بذلك قوله الشهير الذي ربط ما بين النظر الجائع والعشق الدائم: «إن عشقنا فعذرنا/ أن في وجهنا نظر» - ٢٩١.

من هنا كانت متعة صاحبنا في استسلامه لعقدة النظار Voyeurisme التي يعانها أكثر الفنانين، نتيجة تسامي هذا^(٣٤) الليل في النواحي الفنية. وهي متعة لا تنقذ

صاحبها من معاناته لأنها تكتفي بالخطوات الأولى من غير المضي نحو النجوم. وربما دفعه الشعور بالإحباط أحياناً إلى مثل هذا البيت: «مَنْ وارَعَ حَبَاتِ القلوبِ ولا تكن/ترعى كعيني في الظلام الأنجما - ص ٥٨». فهو يعترف بأن مراقبة النجوم أثارت انفعاله زمناً طويلاً بلا جدوى. وأنه يؤثر لو عاد إلى زمن النوم الذي يراه المحللون حالة نرجسية تعفي صاحبها من الجهد المبذول. ولعله من أجل ذلك وصف برترام ليفين Bertram Lewin المرحلة الفمّية بالمثلث Triade أي: «أن تأكل وأن تؤكل وأن تنام»^(٣٤). ولا ريب في أن التناقض الظاهر بالعنصرين الأولين «أن تأكل وأن تؤكل» يمكن تعليقه بانعدام الموضوعية Anobjectal. فإذا كان الفصل بين الذات والموضوع مُلغى، فلا فرق أن تعرف من هو الأكل ومن هو المأكول، لأن الشخصية الفمّية كما يقول مارتي وفين Marty et Faine تأخذ وتُعطي. فهي الذات والآخرين. والآخرين هم أيضاً ذاتها^(٣٥). ولذا اعتقد الأختل الصغير أن النوم يريجه من الشعور بالفين.

غير أن المرحلة الفمّية متضاربة في رأي بعض المحللين لأنها أيضاً مرحلة اختلاط ما بين الذات والموضوع، حتى سماها بالينت «الوحدة الثنائية الجدلية Dual Unity»^(٣٦) فلا غرابة أن يصدر عن هذه الوحدة المتصارعة في ازدواجها، مرحلة فمّية يصفها بيير مارتي بالشراهة النهمية، والرغبة الملّحة، ونفاد الصبر، وأفة الحسد. وطبيعي لهذه الشراهة أن تستخدم العيون في التهام الشهوات المشيرة: «يا وردة طابت وطبنا بها/أيام نسقيها بماء العيون/نحفظ بالاجفان أكمامها/ونسكبُ الأرواح تحت الغصون» - ص ٣٥. فعملية السقي والارتواء واضحة ما بين العيون الجائعة والوردة الشهية. فكان صاحبنا يشرب الوردة بعينيه، بل إن الوردة في نظره تستقي عينيه الدامعتين. وهذا يتفق والرأي للقاتل بانعدام التناقضات في المرحلة الفمّية. ولا شك في أن احتفاظ الأكمام المشتهاة في اجفانه، كناية عن نُظاره التملّكي Voyeurisme possessif الذي يعني سلب الآخر ما يملكه بالنظر. وكثيراً ما بلجأ النمط الفمي إلى هذه الطريقة لأنها تقتصر على مرحلة تمهيدية من الفعل الجنسي العادي، ألا وهو الإثارة من خلال «البصبة» بدل امتلاك موضوعه المرغوب عن طريق علاقة جسدية فعلية وتامة.

وربما عبّر الأخطل الصغير عن هذه الحالة في وصفه إحدى المشاهد الثابتة في مقلتيه: «وعيونُ النجوم ترنو إلينا/ولسانُ الدُّجى يكاد يفوه/والنسيمُ الخفيف يلهو بثوبينا/كطفلٍ أهله ما هذّبوه - ص٢٤٦». فعيون الليل التي تراقبه تراءت له شخصاً من الوشاة يكاد يفضح عزله بحبيبه. وهذا الخوف من الرقابة ينمّ على رغبات مكبوتة يرفضها الأنا الأعلى ويقمعها بقسوة جارحة. لذلك اتخذ من الطفل غير المهذب قناعاً يحجب الغرائز الجائعة في أعماقه. فكانه يتماهى بالطفل الذي عانى تجارب صفوه الماضية كي يحقق نشوة الطفولة، بعدما حجب زمن الرشد عنه أجمل الذكريات.

يقول إيليا حاوي بصدد النجوم الواردة في شعر الأخطل الصغير: «إن الرومنسيين يتداولون النجوم ويُسرفون فيها. فكانها كوى من ظلمة الغيب الذي يُحرق بطلسم العالم. أمّا الأخطل فقد توسلها توسل الدهشة حيناً، أو للتدليل على شمول تجربته وكليّتها. فكانَ للنجوم بدءاً فيها وأطّلاعاً عليها^(٣٧)». ولا شك في أنّ صاحب هذا القول، قارب الصواب في حديثه عن الكوى، وعن أطّلاع النجوم على تجربة شاعرنا، إلّا أنه لم يتحدّث عن تأثير هذه الرقابة المطّلة على الأخطل الصغير، والتي جعلته في اضطراب يُدنيه من عقدٍ مشهّدية أثارت فيه بعضاً من القلق والرّهاب. وطبيعياً بعد ذلك أن يحنّ إلى عهده القديم حيث كان ينعم بالحنان والثروة الهواميّة: «حبّذا اليوم الذي كنتُ به/ غصناً عند ضفاف الجدول/ لي من الأوراق أبهى حلل/ ومن الزهر نفيساتُ الحليّ - ٣٣٠».

فحنان المياه الجارية في الجدول، وحيويّة الغصن المتباهي على الضفاف، وتدثّره بالحلل، وترتّنه بالحليّ، كل ذلك يعكس جيّنة الماضي البعيد ونعيم الطفولة الأولى. ويبدو أنّ للنسيم دوراً مهماً في حياة شاعرنا لأنه يمتاز بجراة الإقدام التي يفتقدها الشاعر المحكوم بالبادي، والقوانين والأعراف. واليك هذه اللوحة التي يرسمها بريشة الهواء العليل: «وأزاح النسيم عن صدرها الثوب/فلاحاً... ولا تقل نهداها - ص٢٠٢». فالذي يصعب على الأخطل الصغير تنفيذه يقوم به النسيم الذي أسقط الشاعر عليه عاطفته المترجمة بالنظار التملكي.

ولو شئنا متابعة الحلول المتتالية من المرحلة الفموية عند الشاعر بشاره الخوري، لطلعتنا أيضاً عملية الاستمتاع بحاسة الشمّ التي يملك بواسطتها مبتغاه. فالشعر يستثيره العطر، وإذا حام رحيق البنفسج والخزام فوق الشفاه النابتة في السهول: «أنا ساهرٌ والسهول في / حضن الطبيعة كالغلام/ يغفو ويحرس ثغره/ روح البنفسج والخزام - ص ٩٦». فالعلاقة بين الفم والشمّ واضحة بانجذاب أحدهما نحو الآخر. ولا غرابة في ذلك لأنّ حاسة الشمّ ذات جذور جنسية تعود إلى بدائية الحواس. وهي بعد اللمس أو الاحتكاك^(٣٨) تكاد تكون أقدم الحواس في الإنسان. ولذا رفع صاحبنا صوته شاكياً ومعاتباً: «أغضاضة يا روضُ إن أنا / شاقني فشممتُ ورنكُ - ص ١٢٨».

ففي الرائحة إثارة جنسية تصعب مقاومتها. وملاحقة الشاعر للروض سببها العطور المتصوّعة مثل الورد المتفتّحة. فكلا الشمّ والنظر متحدّ بحاسة الذوق التي اعتادت اللذة المتكاملة منذ كان المرء طفلاً على صدر أمّه. ألم يقل المحلّون إنّ سلوك الطفل الامتلاكي يعتمد الرضاعة وامتصاص الحليب والاقتراب من جسد الأم التي جسدت له الطعام؟ وهل يبرأ هذا السلوك من رائحة الأمومة ونكهة ارتشافها بملء النّفس^(٣٩)، يكفي أن يلامس أحدها الوردة ليستنشق عبيرها ويحتوي أريجها، حتى إذا مات، بنظر صاحبنا، ظلّ محتفظاً برحيقها: «إن كان أحلى الحبّ أول قبلة/ ما ضرّه لو مات أول عُمره؟ / كالزهر مات مكفناً بأريجـه/ ووسيم نُضْرَتِه ونشوة طهره - ص ٢٥٩». وجليّ أنّ شاعرنا يصدر عن نكريات الزمن الأول، وهي نسخة من تجربة الطفولة الأولى التي حفرتها الأيام في أعماقه، وظلّ تائناً إلى استرجاعها. وهل الزهر الذي مات مكفناً بأريجـه يستطيع نسيان عهده طواه الموتُ الهوامي؟.

إنه محتومٌ عليه الارتداد كلّما هبّت عليه رائحة اللمس المنقوش في باطنه. مثله في ذلك مثّل مارسل بروست الذي استرجع زمن الطفولة من خلال مذاقه قطعة المادلين الصغيرة La petite madeleine، وهي قرص حلوى صغيرة، ألف طعمها طفلاً، منذ كانت خالته «ليونى» تقدّمها إليه صباح الأحد في «كومبريه» Combray، بعد أن تغمسها في كوب الشاي أو الزيزفون. وقد عبّر بروست عن أثر المذاق والرائحة في

إعادة ذكريات الطفولة حين قال: «ولم تنكرني رؤية قطعة الحَلوى الصغيرة بشيء قبل أن تم لي مذاقها»^(٤٠). فالرائحة والطعام على هشاشتهما، هما في نظره أطول عهداً وأكثر شفافية وأشد استمراراً وأوفر أمانة. فهما يظلان مدة طويلة مثل الأرواح يتذكران وينتظران ويأملان، فوق خراب كل ما عداهما^(٤١). ولا ريب في أن هذه الانطباعات تؤيد نظرية القائلين إن الحواس التي يستدمج الطفل بها موضوعاته تتألف من الأعضاء الأساس في عملية التغذية. فهي تتناول الذوق والنظر والشم كما في شعر الأختل الصغير: «بيضُ البشائر تندی من جوانحها/ ريحانة السفح أو اغنيّة النهر/ النور والعطرُ قرقاران في أفق/ من المياسم مدُ الظنّ والنظر - ص ٢٩٩». والحق أن الخلط بين ريحانة السفح و«اغنيّة النهر» كما ورد عند الشاعر يؤكد نظرية الاستدماج بالحواس الخمس بدل اختصارها في حاسة واحدة هي النظر.

مثال ذلك الصوت المحبّب الذي يرتشفه الطفل بأننيه قبل قدرته على النظر. من هنا جوع الشاعر إلى التهام النغم لأنه ينتشله من هوة الاتسحاق إلى نزوة الأثير: «همستُ نجمةً بأنن أخيها/ همس ثغر الندى بمِسْمَعٍ ورّير - ص ١٦٨». فالهمس يعكس الوداعة والرقّة وهما بمنزلة مخبر يُهدي صاحبنا النشوة التي وهبتها له الخمر. ولعل ارتباط الهمس بثغر الندى، يكشف أهمية السَّمْع إزاء حاسة الذوق. فالسمع والذوق والنظر تلتهم الهدفة التي احتضنت الطفل بما يسمّيه بيير-بول لاكاس وجّة الأم الصائت أو حَمَام الكلمات المُرَبّة^(٤٢). وقد رسم بشارة الخوري واقع هذا الطفل بقوله: «أيها الطائر الذي ألف الروضَ / مقاماً وجاور الأنهارا / وتلهّى حيناً بسقسفة الماء / فكانت لشدوه أوتارا - ص ١١١».

بيد أن الشخصية القميّة لا تُغفل أهميّة الشفاء في استثمار الصوت والغناء تنقيساً عن المكبوت. ولذا رأينا الشاعر يتماهى دائماً بالبلبل الغريد الذي «تتشقّق الأزهارُ عذب غنائها/ فإذا شدا فبكلّ ثغر كوكبٍ/ والغصنُ والأوراق أذانُ له / ماذا تُرى فيها النسيمُ يَبْتَبّ - ص ١٥٣». فشاعر الأطيّار مزهو بغنائه لأنّ غصون الخميّة تصطفق كلّما سمعته، والأزهار تنتشي كلّما غنى لها. وطبيعي أن يتوخّى من الغناء

قبيلات المعجبين به. وهذا ما يفسّر طلوع الكواكب في الثغور الحاملة بالقبل، وظهور الأذان في الغصون المرتعشة بالنسيم.

فغناء البلبل الشاعر يؤثر في الطبيعة ويتحكّم في عناصرها، حتى إنّ البلبل الطائر يحسده على مواهبه وقدراته: «كَلَّمَا غَنَيْتُ لِحْنًا فِي دِيَارِ الْبَلْبِلِ/سَرَقَ الْحَنَ وَالْقَاهُ بَائِنَ الْجَدُولِ - ص ٢٠٢». إلا أنّ هذا النّفاج لا يستمرّ طويلاً، لأنّ الكأبة تلاحقه وتدمغه ببصماتها، حتى نسمعه يقول واصفاً قبر المسلول الذي دُفن في مكانٍ حقير: «مَتَجَلَّلٌ بِالْفَقْرِ مَوْزَنٌ/ بِالنَّبْتِ مِنْ مَتَيْسٍ وَنَدِي / وَتَزُورُهُ حِينًا فِتُونَسُهُ / بَعْضُ الطُيُورِ بِصَوْتِهَا الْغَرِيبِ - ص ٢٤١». صحيح أنّ هذه القصيدة تتناول المسلول ولكنها لا تخلو من إسقاط يُظهر شخصيّة الشاعر من وقتٍ لآخر. وليس غريباً أن يعكس الأخلال الصغير مشاعره إزاء صوت الطيور التي تواسى المعزول عن محيطه. ذلك أنّ شخصيّة الفنّان عموماً تتسم بالانطوائية التي تُبعدها عن الاختلاط الكثيف بالمجتمع^(٤٣). ولذا كانت المؤانسة هدفاً ضرورياً لكل من عانى الوحدة والعزلة. حتى إنّ صاحبنا يتمسك بأغصان الشجر لأنها اتهامس فيما بينها كما يقول: «واكاد امتشقّ الغصون تشقياً/لتهامس الأوراق في الأعواد - ص ٥٢».

د- حنين الجدول إلى البحر.

وقد يكون هذا التهامس نتاج شاعر أسقط رغباته على الطبيعة تشقياً على حدّ تعبيره. فالذي يفتقده في الواقع يحصل عليه استمجاغاً في الهوام. والاستمجاغ في الشخصية الفعّية كما يقول فنيكل يشمل القبض على الأشياء باليد، وابتلاعها بالبصر، وانتشاقها بالشّم والسمع وامتصاصها بالاحتكاك الجلدي^(٤٤). وهذه الوظيفة تعكس عمليّة التلقّي الفمّي الذي يمتدّ إلى كل الحواس كما تصوّرنا أبيات الأخلال الصغير من خلال تماهيه بالبلبل أو بالهزار: «فإِذَا الْأَرِيحُ سَحَابَتْ وَرِيَّةٌ/ لِبَسِ الْهَزَارُ بِهَا الطَّرَانُ الْمُعْلَمُ/ ثُمَّ اسْتَقَرَّ عَلَى مَخْبَأٍ وَرِدْمٍ/ فَشَكَا وَدَاعِبَ لِحْظَةً وَتَرَنَّمَا - ص ٢٧». إنّ أريج الورد الذي ارتداه الهزار طرّاناً مُعْلَمًا، ولجوءه إلى قعر الوردية مختبئاً فيها وشاكياً إليها همومه، ثم مداعبتة لها وترنّمه بمفاتنتها، كلّها مرتبطة بالأعضاء التي انعكست فيها إيروسيّة الشاعر المكبوت.

من هنا كانت الطبيعة مصدر تفرغ لصاحبنا، تُجسّد انفعالاته الشخصية في جميع العناصر الكونية. وهذا الكون النابض بالعشق ينعكس في نتاج أغلب الشعراء ولا سيما في قصائد نزار قباني الذي رأى في الزنبق والجدول والعشب والنحل كلمات حب رائعة عبّر عنها بقوله: «أحتى الأرض يا ربّي / تعبّر عن مشاعرها / بشكل بارع بارع / أحتى الأرض يا ربّي / لها يوم تحبّ به / تبوح به... تضمّ حبيبها الراجع»^(٤٥). وكذلك الأخطال الصغير في وصفه عجائب الدنيا عندما نما الورد في الوعر: «وردة صارت بها الأرض سماء/ عندما لاحت عليها كوكبا/ منعت مبسمها الناس وما / منعت عن نسيجات الصبا - ص ١٧٧». فنرجسية الشاعر تُدخل في ذاته العالم المحيط به. وهو العالم النرجسي المكمّل له تقريباً، والذي يتلاشى في داخل حدوده^(٤٦). هكذا يصبح مبسم الورد ملك صاحبنا لأنه لا يتفصل عن نسيجات الصبا. فإذا به يتحرك بلا قيد، حتى إنه يأخذ كشاعر النيل بناصية النجم، ويداعب جبينه البراق ثم يعود إلى الحقول فيدغدغ الزهر ويوقظ في صدورهم الأشواق. وربما كانت قصيدة «هند وأمها»، أبلغ اللوحات التي رسم فيها الشاعر طاقته النرجسية في الحصول على كل ما يريد.

فبعدما التقى الفاصل ما بين الذات والموضوع لدى الشخصية الفنية، وتلاشى البعد ما بين الكائن النرجسي والكون الخارجي، أصبح شاعرنا جزءاً لا يتجزأ من الضحى والدجى والروض والغصن والبحر. ولذا رأيناه مرتاحاً إلى حكاية هند التي أخبرتنا أمها أنّ الضحى قبلها قبلتين، وأنّ الدجى حباً شعرها خصلتين، وكحلّ مقلتيها بلونه. وأنّ الروض مدّ يديه خلسةً إلى صدرها وأهداها رمانتين. ثم جاء الغصن وسجد عند قدميها. ولما قصدت البحر ثار بردقها كأنه رجراجتان تتراقصان. وأكبر الظنّ أنّ هذه التفاصيل تُطيل متعة الشاعر وتقيه أذى القطيعة التي تهدّده باليقظة الواعية.

فصاحبنا غارق في اللاشعور الذي منحه قدرة الروض في تعاطي الجنس المكبوت فإذا به يرتعش كبرعم لمسته الريح فانفتح (ص ١٩)، ويتغنّى كهزار يلقي زفرات الغرام في أنفسي حبيبته، ويسكر كروض صرعه مجرى العبير من نهديها، ويشرد كفراشة ملّت الزهر لما حدثتها الأنسام عن شفّتها (ص ٢٧). وهل تختلف حياته عن

ثغر البنفسج الذي يفتّر في الحقول إذا ما توافرت فيها ملذات القطعان والنحل: «بالحقل ترعى به القطعان هانئة/ والنحل يرضع من ثنيتي أزاهره - ص ٨٩». فشاعرنا لا يهنا ما دامت طاقاته مخنوقة وأعصابه مضغوطة، أمام المراعي التي تثير شفتيه كي يلتهم أطيب الماكل. ولولا سحر المذاق لما تراءى النحل أمامه وهو يرضع النديين في صدر الأزاهر.

فالطبيعة صورة عنه ونسخة من هواماته. ولذا بدا رمل السواحل معانقاً ماء البحر وملء ثغرها ابتسام (ص ٩٦)، وغدت أغصان الشجر سرياً من الحور في أثواب أعياد. وهل الشاعر غير الطير المحوم فوق الغصون الغاوية، متخذاً من الروض ملعباً يُضفي عليه نهاره؟ واسمعه كيف يصف أقرانه من الطيور: «تترامى في معطف الفصن حيناً/ وأحياناً تلتئم الأزهارا - ص ١١٢». فالطائر والشاعر كائن واحد، جمعتهما الحبيبة في حضنها، على نحو ما يقول: «فأنا بصدر حبيبتني / كفراشة في قلب وردة - ص ١٥٥».

إن الطبيعة بما فيها من حيوية دائمة، صورة من غرائزه المشتعلة مدى السنين. وإلا فكيف نفسر تحركات الرياض التي تحمل الزهر وتصوغ العقود لجيد الحسان؟ وكيف نعلل تأوهات الجدول ولثمات الغيم وهمسات أوراق الشجر؟ وهل تختلف الكواكب عن عناصر الكون إذا ما لازمت الخلود؟: «قطعت شِعْرَها الكواكبُ كي/ تنسجُ برداً وكي تلازم خدّاً/ وانحنى كلُّ نحلةٍ كجَنّاحٍ/ أخضر الریشِ ودُّ لو كان رُنداً - ص ١٢٠».

فالرُندُ واليد هما رمزا القدرة على الامتلاك الذي يحلم به شاعرنا، كلما تماهى بالنحل المشدود إلى الأزهار، أو حين يتوق إلى فجر حياته متحسراً عليه: «يا لها الله أويقات الصبا/ من أويقات لها عندي يد - ص ٢٠٤». وكذلك الحال مع الكواكب التي قطعت شعرها لتنسج بُرداً يلازم خلود الحسان. فهي ليست غير أحلامه السابحة في الفضاء، والباحثة عن الفجر الضحوك الذي أعار حبيبته خدّاً أنقى من ضيائه، والسائلة عن النسيم العليل الذي خلع عليها بُرداً أرق من طباعه (ص ١٢٨).

فغرائز الطبيعة شبيهة بلبيبود الشاعر الذي جعلها مرآة عاكسة لنزواته. وربما ارتاح إلى هذا الإسقاط لما فيه من حرية التعبير المقبول في عالم بعيد من المجتمع وقوانينه. فالحبيبة حوكت صحراء الحجاز المجبة روضاً خضراء ونهراً دافقاً. فهي إن حركت أناشيد الهوى حنّ لها العود وجنّ بها الوتر: «أو صَفَقَتْ لِلَّهِو في أترابها/ ما جَ لها الوادي وغنّى الشجر/ تعرّت الشمسُ على وجنتها/ وانشق - لو تعلم أين؟ - القمرُ - ص ١٢٣». فالنبض المثار ينتشر في الأودية، ولحن الهوى ينمو في الشجر متصاعداً نحو الشمس التي تتعرّى وتخلع عريها في وجنتي «نعم». حتى إذا بلغ حدود القمر، انشق القمرُ في أحلى المواقع فيها. ولكنّ الشاعر يحتفظ بسرّ هذا الموقع ولغز هذا الانشقاق. ولا ريب في أن كتمانته يشفّ هنا عن نزعة إيروسيّة يحلم بها في عزلته. وقد تابعها في بطلّة القصيدة متوقّفاً عند العنب الأحمر المسفوح على شفتيها، والوردة البيضاء الطالعة من نهدها، وهو نهّد: «من خيلاء يسكر/ أو أنه رأس ملاك أشقر/ يحمله صدرُ حنونٍ أشقر/ تداولتها هضبةً فهضبةً/ وناولتها للخلود الأعصرُ - ص ١٢٣».

وهكذا يستمرّ الأخلال الصغير في علاقته الدميّة بالكون، فإذا النجوم ضاحكة في خدود صاحبته وإذا شعرها قطعة من الدجى، وخدّها قبلكته شمس الضحى فتورّد. حتى إنّ الصحراء ضجّت بنظرة شاكية عريها، فيما حسّدت الرئي محاسن حبيبته «فتأوّمت غدرانها في جفنها المُقرّورِق - ص ١٦٦». أمّا الوادي فقام يصلّي لها برهبة ناسك، وضباب ميّخرّة وهامةٍ مطّرق: «أبو الرئي صنّين قام كشمعةٍ / بيضاء تمعنُ في السحاب وترتقي/ يتوقّد النجمُ السنّيُّ برأسها/ فترى بواردٍ دمعها المترقّق - ص ١٦٧».

ولا ريب في أنّ المحلّلين يتوقّفون عند رمز صنّين الذي اتخذ في شعر الأخلال شكل شمعةٍ بيضاء قامت تمعن في السحاب وترتقي إلى الفضاء. وقيام هذا الرمز العموديّ، لا يخلو من دلالة الرجولة التي تتحدّى قوى القمع خشية الوقوع في الخساء. وربما فسّر هذا الخوف مشهد الدموع المترققة على ضوء النجم المتوقّد في رأس الشمعة العمود، أو قمة جبل صنّين. والحق أنّ ضعف صاحبنا تجاه الواقع دفعه إلى التماهي برموز الطبيعة لأنها بنظرة قادرة على تحقيق ما صعب عليه. ولا يخلو هذا

التماهي من خلال يعترض صاحبه من وقت لآخر. ولعلّه من أجل ذلك سمعنا الأخطل الصغير يردّد: «أنا لو كنت يا سليمي نسيماً / لقطعت الرئي وجبّبت السّهول/غير أنني كما علمت ضعيف / حَمَلْتُهُ الأيام عبناً ثقيلاً/ إنَّ ما يقدرُ النسيَمُ عليه/بات صعباً عليّ بل مستحيلاً - ص٢١٠». فلا غرابة بعد هذا الإحباط أن يتراجع صاحبنا إلى نقطة البدء في حياته خاضعاً لعملية النكوص.

فالشخص الراشد الذي حالت ظروفه تحقيق رغباته الليبيديّة بصورة ناضجة، يرتدّ إلى وسائله في المراحل الصبيانيّة، ولا سيّما في المرحلة التي تثبّت عندها جزء من الليبيدو أي في نقطة التثبيت. فمرجع النكوص إذاً هو الحرمان، ومظهره التثبيت. وقد عبّر عنهما الأخطل الصغير بجنين العودة نحو بطن الأم: «هل لي إلى تلك المناهل رجعة/فلقد سنمتُ الماءَ غير قَرّاح/ رُجِعَ يعود بي الزمانُ كأمسه / صهباءُ صارخةٌ وليلٌ ضاح - ص٢٤». فالماء القراح الذي الفه في أمسه البعيد، يُعيده إلى رحم الأمومة حيث الإحساس المحيطي Océanique والعتمة الساكنة. فهناك المناهل الصافية التي افتقدناها منذ أبصر النور وارتقى في الماء الأسن خارج فردوسه الضائع.

إنّ رجعته إلى الأصل تُذيقه الصهباء التي تسكره في أجواء من الطمأنينة والسلام. وهذه الأجواء الليليّة ناعمة كالحرير: «يا نسيم النّجى الحريرَ تموجُ / أطيّبُ الماء ما سقاءُ الغمام - ص ٢٣٠». فانتكاس الشاعر يُعيده إلى مياه الغمام التي سقته إكسير الحياة وهو جنين. وكانت تلك العلاقة النويانيّة بالأم مصدر ارتياحه وهنائه، لأنها احتوت جدوله الصغير بمياه بحرها الأمومي: «والبحر لا يخلو من الزّير - ص٢٣٩». ولا شك في أنّ رمزيّة الزيد ترتبط بالمرحلة الفمعيّة التي رسم الشاعر فيها مرعى القطعان وأثناء الأزاهر (ص ٩١). فحقول الطبيعة التي جسدت له أنوثة المرأة أثارت فيه الحسرات إزاء انسلاخ الناس عنها وجريهم نحو المدن: «وخَوّت زرائبكم وكان على/جنبايتها يتدفّق اللَّبَنُ/تاوي الطيور إلى أظلتها/ ويظلُّ يلثمُ كَفُّها الغصنُ - ص٢١٧».

فقلق الانفصال واضح في هذه الكلمات النابعة من أودببيّة تتمرّق شوقاً إلى فردوسها المفقود، حيث اللّثامات ومذاق اللَّبَن في ظلال الصدر الحنون. وربما فسّرت

هذه المشاعر قول صلاح لبكي: «كلنا كاذبون إلا الطبيعة والشاعر. فالطبيعة هي أم الحياة، والشاعر هو ابن الطبيعة خالقة الحياة»^(٤٧). وأية ذلك استلهام العلاقة بين الأم وابنها في قصائد الغزل، كان يصور الأخطل الصغير هيأه بحبيبته على ضوء أوديب وجوكاستا: «ما قلب أمك إن تفارقها / ولم تبلغ أشدك / فهوت عليك بصدرها / يوم الفراق لتستردك / بأشد من خفقان قلبي / يوم قيل خفرت عهدك» - ص ١٢٩. هذا الجمع الدائم بين حبّ العاشقين وعاطفة الشاعر الأوديبيّة، لا يمكن إغفاله طالما تتكرر أصداؤه في أكثر قصائد الأخطل الصغير: «سلخت عني الليالي من أود / مثل سلخ الأم عن مهد الولد» - ص ٢٠٤. فهو دائم الحنين إلى دفة المعانقة وإلغاء الفواصل بين الواقع والهوام. إن جذور النمط الفمي تمتد عميقاً حتى تبلغ نرجسية ما قبل الولادة حيث الذويان التام بين الطفل وأمه.

غير أن هذه الحالة الذويانية، على ما فيها من تخفيف الصدمة العدائيّة، فإنها لا تمنحه الشعور النهائي بالاكتماء. ذلك أن رغباته ممزوجة دائماً بذكريات الفردوس المفقود. وإذا كان تصرّفه أحياناً لا يدلّ على أنه الكائن المحروم، بقدر ما يدلّ على أنه المالك الشرعي لثروة ثمينة خطفها الآخرون منه بالخزي والعار^(٤٨). وهذا معناه استمرار البحث عن الشبع والارتواء: «أنا مذ أتيتُ النهرَ آخرَ ليلةٍ / كانت لنا، ذكْرُتُهُ إنشادي / وسألتهُ عن ضِفْتيهِ الم يزل / لي فيهما أرجوحتي ووسادي» - ص ٥٣. فالضفة رمزُ الأمومة التي جسدت أرجوحة الشاعر ووسادته. فهو يسعى لا شعورياً إلى مهددة الأمس طلباً لممتلكاته المسلوية. ولطالما راجع أناشيده وهو راقد في سريرهِ، منتشياً بأغاريدهِ الحالة التي هي جوهرُ الشخصية الفمّية. وكثيراً ما تسامع عن ثغر البنفسج باحثاً عن افتقاره المعهود، وتطلّع حول النهر مستفسراً عن مائه المسكوب.

فمشاعر النكوص قريبة من إحساس الطفولة الحالة بموضوعها الحبّي. وانطلاقاً من هذه الأحلام يتأمل الأخطل الصغير طبيعة لبنان قائلاً: «أَكْمَانُهُ البِيضَاءُ تحت سمانه / الزرقاء أطفال تنام وتحلم / تتصاعدُ القبلاتُ من أنفاسها / وتمرُّ بالوادي الوديع وتلثم» - ص ٣٦. فقبة السماء نسخة من البيت الآمن، وأكمامُ الطبيعة صورة من

الأطفال الحاليين الذين تراعى لهم مأوى الأمومة خلال نومهم الهادئ. ويدهي أن تخطر في أذهانهم قبيلات صاعدة من الأنفاس وسابحة في وداعة الوادي كأنها في الحضان العطوف: «أنا ساهرٌ والسهل في/ حضان الطبيعة كالغلام/ وكأني فتحت نراعيها / ليهنا بالمنام - ص ٩٥». فكانَ صاحبنا مقتنعٌ بالأمن الذي توفره الطبيعة الأمُ لصغارها. وكثيراً ما وَحدَ الباحثون بين الأرض والأم مستشهدين بوحدة الجنور النابعة من اللّغة. فالأرض هي المادة Matière الشبيهة بلفظة Matrice أي الرحم.

فلا غرابة أن يصف المحللون علاقة الإنسان والطبيعة بالأوديبيّة، لما فيها من اتصال حميميّ يذكّرنا بالعلاقة التراشحيّة Osmose أو الاتحاد المتكامل بالتدماج Symbiose. يقول الأختل الصغير واصفاً البحر المنطرح على صدر الرّغام: «فكانه والرمّل إلّفا / صبوة منذ الفطام/ فتعانقا عند المنام/ ولم، ثغرهما ابتسام - ص ٩٧». فالصبوة الملتهبة منذ الفطام والمعانقة بينهما عند المنام، والابتسامة النابعة من الثغرين، كلّها دلائل أوديبيّة تؤكّد نكوص شاعرنا في غمرة انفعاله بالأرض التي ضمّها بساعده: «وساعد من الضحى مفتول/ تغمره بالقبل الحقول» - ص ٢٨٥. ولا ريب في أنّ الاتصال الجنسي بين الشاعر والطبيعة، يشفُ حيناً عن شعور بالذنب نتيجة العلاقة المحرّمة ولعلّه من أجل ذلك روى أسخيلوس أنّ أوديب تجاسر على النظر إلى ثَمّ مقدّس جاء منه^(٤٩). ولعلّه من أجل ذلك أيضاً هتف الأختل الصغير قائلاً: «يا هندُ إني كالهزارِ فإن يكن/ هو مذنباً فانا كذلك مذنبٌ» - ص ١٥٤.

ذلك أنّ شاعرنا حلم بالمعاول التي تنتهك أرض الحقول، وعاتب الذين غادروا القرى إلى المدن، حتى إنّ الحديد صدىً في محراثهم، وهنت الفأسُ لديهم وتلاشت في التراب. وربما عكست هذه التصاویر حالة الخضاء التي فرضتها مشاعر الذنب تجاه الرغبات الأوديبيّة: «شكّ في نفسه الملاكُ فلا يدرى/ إذا كان صبيها أم أخاها - ص ٣٠٣». أرايت كيف يعاني الحيرة ما بين المقدّس والدنس؟ ولا تخلو هذه الحيرة من ألم جعل شاعرنا يبحث دوماً عن إواليات دفاع تقيه بعضاً من عذابات الشَبَق. وربما كانت النوبانيّة، خير وسيلة للرحيل من عالم الوعي وقلق اليقظة. فهي تؤمّن له الموت الجميل الذي يدفنه كالزهر مكفناً بأريجِه ووسيم نضمرته ونشوة طهره. وهذه مازوشيّة

لا تخلو من النزوة الجنسيّة الواضحة في هذين البيتين: «سلماي إنك أنتِ قاتلتي/ فجميل جسمك مدفني الأبدى/ وطويل شعرك صار لي كفناً/ كفن الشباب ذوى وكان ندي - ٢٣٧».

فالشاعر يبحث عن مقتله ليدفنوه في جسد الحبيبة ويكفّنوه بشعرها. فهو إذا سلخته الحياة عن مأواه المثير وفصلته عن منابع العصير ورحيق اللّبن والعسل، فإنه يؤثر الموت على نحو ما يصوّره لنا أمام هند وصدرها المورّد: «زهرة الورد، صدرُ هندٍ لكِ العرشُ / فهل تطمعين بعدُ بعرشٍ/ أم هو المستطاعُ يُزهدُ فيه / زهرة الوردِ ليت عرشك نعشي - ص٢٧٨». فالموت الذي يهيجس به ليس موتاً أسود، لأنه مصحوب بالورد والعرش، ومصبوغ بالعطر والعظمة. وطبيعي أن يتمنّى هذا المصير لأنه يكسب عظمة الصدر المشتهى. فإذا كان العرش مرتبطاً بصدر الحبيبة، فلا غرابة أن يحلم بالموت على قَدَمَي عرشها الرفيع: «روحي فدى الوردة مهما تَجُرَّ / إنا إلى الله بها راجعون - ص٢٥». فعودة الإنسان من حيث أتى هي أمنية الشاعر التي تضمّه إلى مصدره وتريجه من عطش الغرائز في هذه الدنيا. وقد دوّنها فرويد بقوله: «الموت غاية كلّ حي»^(٥٠).

ولا تسلم عن فرحة شاعرنا وهو يرسم موت العاشقين ودفنهما معاً في قصيدة «عروة وعفراء»، حيث انعكس اتحادهما في مظاهر الطبيعة: «حتى رأيتَ بقبرِ عُرْوَةٍ بانهُ/ محنيّةً والهفتا للبانٍ/ ضمّوا الفتاةَ إلى الفتى في حُفْرَةٍ/ من فوقها غصنانِ ملتقّانِ - ص٢٧٧». فانهناء البانة بليغٌ في تصوير اللّهفة الوجدانية. والتفافُ الغصنينِ مرآةٌ تنعكس جنّةُ العاشقين. هكذا جسّدت حكاية عروة وعفراء حنين العودة إلى بطن الأم الذي عبّرت عنه لفظة «القبر» بلغة المحلّكين. فالقبر والمأوى والقباب، كلّها رموز توحى بصورة الرّحم وعالم الأمومة^(٥١).

هـ- مفتاح الطبيعة الإنسانية.

والحقّ أنّ هذا الحنين الجارف إلى العودة، يعني الانسحاب من العالم الواعي، والتوغّل في النوم الحالم بعيداً من النور. وهذا الانتواء في ظلام الليل يمنح الهدوء

النفسي الذي تغنى به الرومنسيون في كل العصور. بيد أن هذا التغنى بالليل عند الأخطل الصغير، يتجاوز رومنسية الناس إلى حالة نفسية يعانيها صاحبنا كلما أشرقت في ذهنه شمس اليقظة وقوانين الأنا الأعلى: «أعشقُ الليل وما لي والضحي/ عشْتُ يا ليلُ الا فانسدل/ انسدلُ تحجبُ عن الطُرفِ الشقا/ يا لَطُرفِ بالشقا مكتحلٍ - ص ٣٢١». فتحليل هذه المفردات يقودنا إلى دلالات باطنية يحاول المرء التهرب منها. إن توقف الشاعر عند فعل «انسدل» الذي كرره مرتين، ثم انتقاله من السدائل إلى الحجاب الذي يُعفي الأعين من عذاب الرؤية، يترجمان قلق شاعرنا أمام الحقائق الساطعة في اليقظة. وهي حقائق تُفضي بالأخطل الصغير إلى الإحباط والتبعية والخصاء: «لا يرى إذ تطلُع الشمسُ سوى/ سائلٍ أو عاجزٍ أو وكلٍ - ص ٣٢١».

صحيح أن هذا البيت قاله الشاعر في مآسي الحرب العالمية الأولى، وأنه يصف به المواطنين البائسين الذين عصف الفقر بهم. غير أن موضوع القصيدة لا يمنع الشاعر من الإسقاط النفسي الذي يكشف حقيقته اللاوعية مستخدماً عبارات مقنعة وكلمات مبطنّة. مثال ذلك وصفه للسراج الباكي في جوف الدبر: «كسراج في جوفٍ دبرٍ قديم/ هُرِقتُ روحه على جذرانه/ يشهق الشهقة الخفيفة في الفجر/ ويغني أنفاسه في دخانة - ص ٣٢». ومعلوم أن للدبر دلالة الأم الحامية، وللسراج معنى الطفولة النامية في حضنها والحافلة بالأحلام التي يهجس بها. وطبيعي أن يشهق باكياً كلما أوجس شراً من تلاشيها مع الفجر وخسرانها في ضوء النهار. فالأعياد البيض غدت بنظره أحلام الليل التي هدمته صغيراً: «أعيادك البيضُ أحلامٌ مجنحة/ كأنما هي أطفالٌ على سُرُرٍ - ص ٣٢٩».

فبياض الحلم صنو الأجنحة التي تحلق عالياً عند الصغار النائمين في أسريرهم. لولا هذا النوم لم يعرف الروضُ بسمات الضحي. ولولا حريق الدجى لم يدرك العاشق صباية اللتاح: «فدئتُ ليلك والكواكبُ في يدي/ ولثمتُ بذكرُك والضيأُ وشاحي - ص ٣١٥». فهو حين تغنى ببيردى لم يجد خيراً من إطار الليل يمنحه قدرة استيعاب الكواكب في يده، ومتعة لثم البدر متحتياً عين الصباح بوشاح مضى. تلك أن النور

في إشراقه لا يفيد شياً: «أنا مهما تَطَرَّبَ الشمسُ النُّجى / لا تَزَلْ نفسي بلبيلِ اللَّيلِ - ص ٢٢٠». ومعنى ذلك أنَّ صاحبنا متمسكٌ بوشاح الليل أكثر من وشاح الضياء، راضياً حتى بأعمق الظلمات، لأنها الأجحة الطائرة دوماً في سماء الطفولة الحاملة.

يَبْدُ أنَّ الأخطال الصغير مرَّ أحياناً بأزماتٍ غيَّرت رؤياه مدَّةً، كان يخاطب حبيبته بلسان المسلول قائلاً: «سَلِمى أطفني الأنوارَ وافتَحِي / هذي الكوى لنسانمِ جُدُرٍ / ودعي شعاعَ الشمسِ يضحكُ لي / فشمعاًها بَرْدٌ على كيدي - ص ٢٢٧». فمطالبتُه بافتتاح النوافذ واجتذاب أشعة الشمس إلى غرفته واصفاً إشراقها بالضحك، قد يتعارضان ورغبته الدائمة في الظلام. وأكبر الظنَّ أنَّ تمرُّده الظاهر على وشاح اللَّيل ينمُّ على يأسٍ مُعميت من كل شيء. وربما أعيته الخيبة إثر أماله الوهمية وسرابها الدائم، فحاول أن يخلع ثوب المنام لأنه يختره بلا جدوى: «ضحك الحظِّ مرَّةً لي في الحُلُم / فلما انتبهت لم أرَ شيئاً - ص ٢٦٠». فالارتواء بين يَدَي الكاذب يطابق السراب ويقضي على ضحيته العطشى.

فبعدما جفَّت نضارة من كواهُ السِّل، ونَبَت منيَّته من اليوم الأخير، انكر إيمانه حتى بأحلام الطفولة وقدراتها اللأواعية. من هنا صرخةُ الأنوية Egocentrisme التي أظهرت طاقة الحسد في شخصيته الفمينة: «أنا إن قضيتُ هوى فلا طلعتُ / شمسُ الضحى بعدي على أحمر - ص ٢٣٧». ولا غرابة في ذلك، لأنَّ إثارة الظلام على الضياء، نتيجة صدمةٍ يعانِيها المرء، فتردُّه إلى عالم الحلم حيث يتحكَّم الأشعور بتصرُّفاته ومواقفه. إلَّا أنَّ هذا العالم اللأواعي لا يستمرُّ بآواليَّاته إلى الأبد، لأنَّ صاحبه معرض لخضاتٍ نفسية طارئة، قد تدفعه إلى معاكسة ريدود فعله، ولكنها معاكسةٌ عابرة قد تفقد الجذور المتينة. ولذا يظنُّ شاعرنا أقربَ إلى الليل منه إلى نيبا الشمسوس. بل هو يخشى أن يعلَّ الليلُ ويتخلى عن أساه: «يا ليل قد وشحنتي بالأسى / ما عشت لا أطرَحُ هذا الوشاح / يا ظلمة في خاطري مثلاً / لله ما أكثف هذا الجَنَاحُ / كأنَّ هذا الليل قد ملَّني / أو أنه اشتاق لوجه الصباح - ص ٢٠».

فخوف صاحبنا مردهُ إلى اقتراب الصباح، لأنَّ في نوره عينَ الرقابة الموجهة. ألم يصوِّر بطلاني قصيدته «عروة وعفراء» وهما يختبئان بالأوراق، عندما فاجأهما الناس في

الحقول؟ وكذلك «هند»، أما رسمها وهي تركض هاربة إلى الرّوض كي تتحبّب مثل حواء وأدم، بعدما أصبحت رمز إغراء وغواية بشهادة الطبيعة وعناصرها؟ ولا شك في أنّ الأخطال الصغير أدرك عقدة النّظار عندما قال: «ويحّ المحبّ إذا تملكه الهوى/ نمت به عينان فاضحتان» ص ٢٧١. ويدهي أن تصبّه الفضيحة بالخزي والعار فيما هو خجول يعتريه الحياء كلّما خطرت بباله النزوات الجنسيّة. وربما تراعى الخجل في عناصر الطبيعة الولهى على خفّر، فبدت في حنايا السفح وادعاً «من الحياء على أهدائها بلك» (ص ١٦). حتى الظلام الدّجي الذي احتضن اللاّشعور، وجسّد الحرّيّة الهواميّة، فإنه لا يخلو من الرقابة التي حدّت الشاعر على التماهي بجبال بدت في الجوّ مُراداً عظاماً، ولكنّها لم تقو على ممارسة فحولتها، بسبب الصمت الرهيب وجلال اللّيل الجهام. هكذا «صمّنت لذنّ برز الدّجى/ فكأنّ في فمها لجام» - ص ٩٦.

أرايت إلى معاناة المكبوت كيف جعلت الشاعر يحسّ بأنه سجين «بأقفاص العظام» - ص ٩٧. غير أنّ الصمت الذي هيمن على نبض عروقه لم يمنح الضوضاء التي أحدثها فزأده المستهام، إذ راح يخفق وحده خفقان أجحة الحمام. ولا شك في أنه خفقان مصحوب بالعذاب، لأنّ الهواتف في الدّجى لا تزال مكانها بلا جواب: «لهفي على تلك الهواتف في الدّجى/ أفعاند غير الصدى لنادي؟» - ص ١٥٩. فواقع الأخطال الصغير معكّر الأجواء طالما ينأى بصاحبنا عن المنام، رافضاً أن يعيد إليه غير الصدى المتناثر في العراء. ومع ذلك، فهو صدى ناطق عبّر عنه الشاعر بغابة الصوت: «يا غابة الصوت اللّهيّف كأنه/ تحت الظلام أشعة تتكلم» - ص ٢٩٢.

فالصوت اللّهيّف الطالع من تحت الظلام، لا بدّ من أن يشعّ كلاماً فنيّاً يتوجّ عذاب المبدعين. إنّ مآثر الإبداع يدوّنها اختمار الوجدان وينقشها إزميل الفنّان، تعبيراً عن المكبوت وتعويضاً عن الحرمان. وهذا الخلق الجمالي تفرّغ لبراكين اضطربت مدّة في اللاّشعور، حتى إذا طلع الصباح، لم يستطع ضوء النهار أن يطمس خميرة الظلام التي شكّلت جنين الإبداع وعينته ولادته. فالشاعر كما يقول الأخطال الصغير: «يسكبّ النّفس والبيان على الطيرس/ فيطوي على الظلام النهارا» - ص ٨٢.

إِنَّ انطواء النهار في حضن الظلام، يكشف التنفيس البركاني الذي يخفف عُصابَ المبدعين. فغرائز (الهو) التي ترهق (أنا) الشاعر بشبقها العطشان، تتسامى في عملية الإبداع لتصل إلى غايتها الراقية بعيداً من الابتذال. هكذا يتخطى الشاعر بتصعيده، جميع الهواجس المحرقة، ويتجاوز تعقيداته المخزونة في الأعماق على نحو ما يقول الأخطل الصغير: «يتعلّى حتى يجوز مدى الوهم / وحتى يُهتك الأسرار - ص ٨١». فالقنّ يرتفع بصاحبه عالياً. ولكنّه ارتفاع لا يحرمة نكهة الأسرار الكامنة، لأنه يستبدل بشهوات الطين ارتواءه الجمالي الرفيع: «إني لمن مَعشَرٍ لولا يراعتهم/ ما كان لبنانٌ غير الماء والطين - ص ١٧٢».

من هنا الإسقاط الكثيف في شعر الأخطل الصغير، إذ هو يتأمل جمالياً علاقة الحب بين الإنسان والطبيعة أو بين العناصر الطبيعية فيما بينها، جاعلاً من هذه المشاهد الكثيرة لوحات متسامية لا صلة لها بالقمع والمنع أو خنق الرغبات. ألم يؤكد المحللون أن الفن نوع من اللعب يمارسه المرء بطفولته الدائمة^(٥٢)؟ وهذا ما عناه الأخطل الصغير في قوله مُشيراً إلى الطائر/ الشاعر: «كان في الروض ملعبٌ لك يا طير/ وملهى تُمضي عليه النهار/ وتُحَيِّي الصباح إذ يتلالا/ وتُحَيِّيهِ عندما يتوارى - ص ١١٢». فتحيّة الشاعر للصباح المطلّ على الكون، تعكس أمله بتحقيق أحلامه التي رافقته خلال منامه في الليل. وكذلك تحيته للصباح عندما يتوارى، فإنها تشفُّ عن ارتداد خياله إلى أجوانه التي يرتاح إليها في تأملاته الحاملة ومناماته الغاوية.

فالحلم من طبيعة الكون لدى الأخطل الصغير، لأن الزهرة مثلاً «هي حُلْمُ الغابِ في السطح الوديع/ سلوة الراعي إذا ضاع القطيع/ وبيع الشعر إن مات الربيع - ص ١٧٣». إن نتاج الشاعر تعويض عن الضياع والموت، وعزاء لمن خذلته الحياة الواقعية وحطمت إيمانه بالوجود. هذا التعويض المعزّي، مرجعه إلى الطبيعة التي احتضنت شاعرنا وأتاحت له مجال اللعب في خياله الخلاق. وليس مقنعاً قول الناقدة نعمات أحمد فؤاد إن الطبيعة لم تتجاوب مع الشاعر ولا هي أصغت إليه^(٥٣). فقد مرّ بنا شعراً كثير ينقض هذا الرأي. يكفي أن نشير إلى قصيدة «زاهرة الربى» لتنبئين

امتزاج الشاعر بالطبيعة وهيامه بها كما يقول أحمد مطلوب: «فهو لم يصفها وصفاً خارجياً، وإنما تحدّث عنها حديثاً ينم على هواه ويشرح ما يلقاه»^(٥٤). وكذلك الأمر في قصيدة «ضفاف بردى» حيث بكى النهر توجّعاً على الشاعر، كما هلل جبل التوباد للرحمن حين رأى العاشق المجنون (ص ٥٣).

والأمثلة على التماهي بعناصر الطبيعة أو إسقاط الرغبات على مشاهداتها، لا يمكن حصرها في شعر الأخطل الصغير. صحيح أنّ صاحبنا لم يتصل بها اتصالاً عقائدياً كما فعل أصحاب وحدة الوجود، ولم يصدر عن وجهة نظر معينة كما فعل رومنسيو الغرب أمثال شيلي وكيثس في تصوير القبرة والعنديلين^(٥٥)، غير أنّ المتّبع للطيور المغردة في ديوان بشارة الخوري لا يُغفل هوية الذائب في علاقة «اجتفاف» بالبلبل والسنونو والهزار وسائر الأطيّار. ولعله من أجل ذلك صرّح شاعرنا في تقديم قصيدته «الطائر السجين» التي انشدها عام ١٩١٥ بقوله: «وكانت خلصة... ترشّفتُ فيها الهوى بين الحقل والغاب، تارةً في اقتناص العصافير، وأونةً في اجتناء الأزامير. فنشأت من هنا هذه المناجاة»^(٥٦).

هكذا استطاع صاحبنا أن يُنعش طاقته الشعرية بارتمائه على صفحات الرياض المزهرة: «إن شئت شقّ من الرياض صحائفاً/ وأصاب من أزهارهنّ محابرا - ص ٢٠». وقد أبدى نزار قباني إعجابه الشديد بطريقة شاعرنا في مزجه الإيقاعات والألوان، وتحويله الزمن الشعري العربي، زمناً أخضر^(٥٧) ينبض بالنضارة والشباب. فالروض يفتح للشاعر صفحات دفاتره ليقرأ كنوزه في الغصون والشجر، ويمدّه بالأزهار التي ذوّبت ألوانها في محابره، ليرسم حروفه المتوهّجة بحرارة الانفعال ونبض الرغبات. هكذا ينطلق البحث عن الكوني من خلال الفردي^(٥٨). فمن ذروة الأرض حتى رمل شاطئه، ومن أعالي الجبال التي تنسّمت، إلى عيون السهول التي ترققت، لاحت أمام صاحبنا عرائس الشعر الموحية: «عرائس من عيون الشعر سافرة/ حدا بها الرجز أو غنى بها الرمل» - ص ١٦. فالستائر التي حجبت الجمال المثير وخنقت غرائز المشتاق، تراجعت أمام قدرة المبدع وكشفت له ربات الشعر السافرات، وهنّ يلهمنه

حداء الإبل في «الرُجْز» وغناء الأوتار الساحرة في «الرُمْل». وهذا شبيهه بقول ميشال ماتيو إن فرويد وميلاني كلاين يُظهران بعملية الخلق، لُغَزُ تغيير الغرائز، كاشفين بذلك سرَّ المتعة الجمالية^(٥٩).

كيف لا؟ وعرائس الشعر يتهاوتين في غلائل كالورد، ويهبطن في سماء بعيدة حاملات روائع القوافي وخوالد الكلمات: «شهد الله ما لمسَ جبيناً/ من ترابٍ إلا كتبتَ خلوةً - ص ١٧». فلولا مسحة الإبداع الفنية، لم يبقَ في عالم التراب أثر يتوهج في عين الردى. إن الآثار الفنية تتحدى سلطة الزمان القاهرة وتهزأ بالقبور التي وارت الأجساد الزائلة. وبدل الستائر الفانية، ينشر الفنان شذوراً قصتها الحور من غداورها، وكست بها الطبيعة الغناء. وعندما رثى الأخطل الصغير جبران، لم ينسَ أن يشبَّهه بالجدول الذي يملأ الوادي اخضراراً والصفوتين ازدهاراً (ص ٨٢). فلولا الشاعر الفنان ما استطاعت زهرة أن تحتفظ بتضارتها مدى أجيال: «ما الحسنُ لولا الشعرُ إلا زهرة/ يلهو بها في لحظتين النظر/ لكنّها إنْ أدركتها رقةٌ من شاعرٍ، أو دمعاً تنحدر/ سالت دماء الخلد في أوراقها/ ونام تحت قدميها القدرُ - ص ١٣٦».

إن عملية الخلق صراع مع الزمن، غايتها إيقاف عقارب الساعات ومجابهة الذبول في تعاقب الليل والنهار. ولا يتحقّق ذلك بغير ضرائب نفسية يدفعها الفنان الرقيق ذارفاً دمعاً ونازفاً دمه. فهو شبيه الورد الذي يملأ أيدي جاريه بالعطر والأطياب. لياليه عابسةً وأمانيه تانهةً على السهول الرّحاب: «والعناقيد من أغان ومن شعير/ تتلوّى على الثرى المخضاب/ فحنا قلبي الجريح عليها/ كحنو الندى على الأعشاب - ص ٢٥٢». إن قلبه الجريح يحنو على العناقيد التي تتلوّى فوق الثرى ناقلاً إليها مشاعره الوجدانية. وهل انسكاب الندى على الأعشاب غير صورةٍ من حنينه إلى فراشه البدائي «فراشي، يا وفاق الله منه، بعضُ أعشاب - ص ٢٥٣». وهل الفنون غير تفرّغ للغرائز البدائية التي أسقطها شاعرنا على الأشياء الحية والجامدة في أرجاء هذا الكون؟.

يقول الأخطل الصغير متماهياً بصغار الطير: «حبذا السفحُ مَعْبِداً لصغار الطير/ تشدو لربّها الألكانا - ص ٢٦١». ولا ريب في أن السفح الذي عدّه الشاعر معبداً

للطائر هو بديلٌ لصدر الأمومة، الذي نشأ الطفل عليه وترعرع فيه غارقاً بحضن جنّاته ونعيمه. ولذا ربط المحلّون بين الطيران والمرحلة الفميّة. ذلك أنّ الطيران الحالم والغذاء الشافي هما الرباط الأثري نفسه بالأم^(١٠). وهذا الرباط يمنح الطفل قدرةً هُواميّةً على امتلاك ما يسعى إليه، كما هو ظاهر في شعر بشاره الخوري: «فأحسّ أنّ له جناحيّ طائرٍ/ وبدتْ له زهُرُ النجومِ دواني/ فجرى يُرقّصُ عُودَهُ الشّعريّ على/ صدر المروج ومِعصَمِ الغُدرانِ - ص ٢٧٢».

تلك هي الشخصية الفميّة بكلّيّة قدرتها النابعة من أرض الطفولة. وهي شخصيّةٌ قادرةٌ أن تقطف النجوم البعيدة كأنها قريبة. وهذه القدرة الهُواميّة تزيد شاعرنا متعةً، إذ هي ترقّص عوده الشعريّ على صدر المروج ومعصم الغدران. هكذا يصوغ هينمة النسيم قصائد «ويردّ زمزمة الغدير أغاني - ص ٢٧٢». ورزّكت في كتاب «الراجل الفضائي Piéton de lair» للمؤلف أوجين يونيسكو هذه العبارة: «على الجميع أن يعرفوا كيف يطيرون. فالطيران طاقةً فطريّة. Innée. فنحن عندما لا نطير نكون في حالة أسوأ من حالة حرماننا الطعام^(١١)». ومعنى ذلك أنّ هُوام الطيران يشكّل تجلياً لرغبة العودة إلى الأم. وربما كانت لوحات ليونار دي فنشي خير نموذج لهذا الطيران الهُوامي الذي طالعناه رمزاً في شعر الأختل الصغير.

وهذا ما حدا شاعرنا على دمج «الصغير الطائر» بالملك الطاهر: «مَلَك حَطَمَ منه الجانحين/ فهوى من بعدما قد حلّقاً - ص ١٨٦». وهل التحليق في فضاء الحلم غير الحنين إلى مصدر القدرة التي خولت النمط الفمي أن يبلغ أمّه ويجتني القوت الضروريّ ويدهي لصاحب الجناحين المحطّمين أن يقع منطوياً على نفسه، حاضناً في اللاشعور ذكريات ماضيه البعيدة. ومعروف أنّ المكبوت وحده يحتاج إلى ترميز^(١٢). وما أكثر الأقنعة الرمزيّة عند شاعر الهوى والشباب الذي يقول: «وأنا الذي غدّي الجمالَ بشعره/ وحنا عليه سافراً ومكثماً - ص ٢٨».

فحنّوه على الجمال قد يكون سافراً بكلامه الواضح والصريح. ولكنه كثيراً ما اضطرّ إلى التلثم واعتماد البدائل في الرسم والتعبير. كان يتوقّف مثلاً عند الورد

التي شقّت مرّةً كُمتها للندي، وهَمّت بالهمس على غرار الشفاه، وغفت سكرى على الفصن حائلة بين الأوراق. وكذلك وصفه للبساتين التي حاول بعضهم أن يُعرّيها (ص ٢٨٧)، وللرمل الذي يلتحف الأزهار والأعشاب، والنسيم الذي يلعب بشعر الغواني وللنجوم التي تضحك في خدود النساء. وكلّها بدائل كما في وصفه للتلال والسهول: «والسهلُ يحلم منذ كان بزوردة/ لَيْسَ الحليُّ لها ندىً وأزاهرا/ وتقطّعتْ خُصلُ الحسانِ وتُشترتْ/ بَدَلُ الكروم على التلال غدائرا - ص ٢٠٦».

فالغدائر بدائل الكروم، وهي نتاج الحلم الذي راود السهل والتلال. «وقديماً يعشق الروضُ الحسان» - ص ١٧٥. ولذا كسا الرّوض وجةً حسناؤه بالورد وغطّى ثغرها بالأقحوان، ورمى في صدرها رمانتين ظنّهما الأخطال الصغير موجبتين ذكّرتاه بماء البحر ومتعة الفرق فيه: «أي صَبٌّ ما تمنّى الفرقا؟» - ص ١٧٥. يذهب المفسّرون إلى أنّ الأرض رمزٌ أوديسي، وأنّ البحر يتعلّق بمرحلة ما قبل أوديسيّة، أي في الطور الأوّلي الذي هو استمرار للحياة الجنينيّة. ومعنى ذلك أنّ الشخصية الغمّيّة في شعر الأخطال الصغير دائمة الحضور، تتدفّق أحلاماً يترجمها الشاعر بكل خصائصها النفسيّة من تكثيف وإزاحة وترميز. وهي خصائص تنشر في الخيال أجنحة الإبداع جاعلةً من الفن مفتاحاً للطبيعة الإنسانيّة^(١٣) وأية ذلك قول شاعرنا: «يُرسِلُ الفكرةَ النقيّةَ عذراء/ ويُرْخي الضحى عليها إزارا - ص ٨٢». فالأفكار الدفينة تفتقر غالباً إلى العذريّة، ولكنّ الإبداع الفنّي الشبّيه بالحلم يُقلّم أظافر الإباحيّة من خلال رقابة يفرضها (الأنا الأعلى) حتى على مستوى اللاّشعور.

من هنا تصبح فكرة شاعرنا عذراء نقيّة بعدما أرخى عليها ضحى الفنّ أزهاره. ولكنّ نقاعاً لا يخلو من أنات مُجرّحة تتصاعد من تأوهات الجداول ووسوسة الندي الباكي على الفصون. فكانها نسخة من تلك اللوحة المرسومة في ديوانه: «وعلى النجم من الغيم لشام/ وهلالُ الأفق في حِضْنِ المغيّب/ رَنّ في أذنِ الدُّجى صوتُ غلام/ وأجابته فتاةٌ بالحبّيب» - ص ١٨١. صحيح أنّ شاعرنا يصف هنا مأساة اجتماعيّة، ولكنّ لغته تشفّ أيضاً عن مكبوتة اللاّواعي، ولا سيّما في استخدامه اللّثام المرخى

على النجم المضيء، وهلال الأفق الصباحي في حضن المغيب. وهذه لوحة لا تخلو من بقاء الغلام في عتمة الليل نتيجة قلق الهجر، ومن جواب الفتاة الحانية كالأم العطوف.

كتب بودلير مرةً يقول: «لقد رددنا مراراً أنَّ الأسلوب هو الرجل. ولكن، إلا نستطيع القول أيضاً إنَّ اختيار الموضوعات هو الرجل»^(١٤). والحق أنَّ الأسلوب هو الهوام وقد صار جسداً. هو فوضى Cahos الظلام وقد صارت بناءً يُنقذ الفنان من عُصابه. لذلك عكست قصائد الأخطال الصغير عتمة اللاوعي قُبيل تجسيدها الفني. فصاحبنا يخاطب نفسه كاشفاً من حيث لا يدري بنية الأثر الإبداعي من خلال قوله: «بين المحابر والمنابر/ ذاب ليك في ضحاك/ تشكو النجوم من السهادر/ وليس تشكو مقلتك/ كم وردت من غرس كك/ راح يجنيها سواك/ إيه فتى الأخلاق قد/ نسج الصباح لها وحاك - ص ١٧٠».

واضح أنَّ فتى الأخلاق مرتبط بنسيج الصباح، وأنَّ اختمار الأثر الفني محصور بحياكة الظلام. والشاعر الخلاق يقتحم عتمة الليل مستغفراً أعصابه جرياً وراء الوردية التي غرسها، كي يُفرغ المحقون في داخله ويهدي أجمل الخلق لجميع العصور. وطبيعياً أن تتسم الوردية بفتى الأخلاق الذي عانى أزمنة دجاء قبل أن يُسلم ليله لصباحه. ولعلَّه من أجل ذلك ورد في شعر الأخطال الصغير هذه الحكمة: «ليس من يقرأ الصحائف في الكُتب/ كمَنْ في صحائف الكون يقرأ - ص ١٠٢». وهذا أوضح تفسير لناشر الراية الخضراء على الصحراء المُجدبة حيث ماج الربيع تحتها ونما. والحق أنَّ قراءة شاعرنا لعالم الطبيعة تشرح ما عجزت عن رؤيته العيون المكلفة بالحواجب والمظلة بالأهداب. مثال ذلك الزهرة التي نبئت بين ازرقاق الجدول وزرقة السماء. فهي بنت الأرض والسماء لأنها ورثت ملامح أبويها: «فإذا الزهرة ترنو من عل/ ولها زُرقة ماء الجدول/ والسماء الزرقاء - ص ١٧٤».

فالشائع في الأساطير أنَّ ماء الولادة في الأرض تعني الأم. وأنَّ السماء في الفضاء الكوني تعني الشمس التي عدّها المحلّون رمزاً للأب^(١٥). ولا يخفى أنَّ أكثر حضارات المنطقة المتوسطية ولغاتها ترى الشمس كائناتاً مذكراً لأنها إله شمسي ومَلِك

للسماء والكون. فالأب هو الشمس والأم هي القمر، وأولادهما النجوم على نحو ما ورد في حلم النبي يوسف^(٦٦). وما أكثر لوحات فان غوخ التي عقد فيها قران الأرض/ الأم بالشمس/ الأب، كما يقول مارت رويبر^(٦٧). وهل نجوم الأخطال الصغير غير نسخة من الأطفال الحالمين وقد رسمهم في هذا البيت: «حتى نجوم الأفق نامت/ فوق طيات الغمام - ص ٩٥».

وجلي أن عبارة كلاينبول «الإنسان يُجنسُ الكون»، تسلط الضوء على بدايات الفنون التشكيلية من رسم ونحت وهندسة معمارية وسواها. وهي فنون جسدت الأدوات الشبيهة بالأعضاء الجنسية تصريحاً وتلميحاً. وهذا يفتح الأبواب أمام الباحثين في عالم الفن عموماً والأدب خصوصاً، ليرهنوا كيف أن معاني اللغات ترشح بالجنس المهيم على البشر في كل العصور. ولا بد من التساؤل إذاً، لماذا اعتمدت لغة الشعوب تصنيفاً جنسياً عندما وصفت بعض المفردات بالذكر، ونعت بعضها بالمؤنث؟ والطريف أن لغات الشعوب تمسكت بالتصنيف حتى في الأشياء الجامدة عندما حدثت لها جنساً معيناً. ومن الصعب تحليل هذا التصنيف بشكل واضح. صحيح أن هناك فئة حيادية Neutre، ولكن هذه الصفة لا تلغي خيرتنا ما دامت الحيادية قد ألصقتها اللغات غالباً بالأشياء دون البشر.

مهما يكن، فالخيال الشعبي في اللغة الألمانية مثلاً يشبه الإنسان غير الناضج بالصنف الحيادي^(٦٨). وينعت الصغار خصوصاً بهذه الصفة، ويعاملهم على هذا المستوى. وفي بعض الديانات تُسمى الفتيات البالغات بالصنف الحيادي، ما دُمن بعد غير متزوجات. فالبنات والفتيات هن مخلوقات تصغيرية أي حيادية، إلى أن يبلغن حالة الزواج. وكذلك الحيوانات تسمى تسميةً ذكورية بالقياس إلى فحولتها وقوتها الجسدية. فالجنسة اللسانية Sexualisation linguistique للأجسام الجامدة، عمل طريف قد تختلف فيه الشعوب، ولكنها تتفق من حيث دلالاته الجنسية. ذلك أن الترميز الجنسي متجذر في الإنسان^(٦٩)، حتى إن دواعي الكلمات برنينها يولد تعقيداً لدى السامع. ولعلّه من أجل ذلك ترد كثيراً على السنة العامة في العربية هذه العبارة الموحية: «بلا معنى!».

فالمعنى الذي يحاول المتكلم نكرانه يتوغل في أعماقه راسماً في ذهنه جميع الفضاءات والهواجس على نحو ما ورد في ديوان الأخطال الصغير من إشارات وتلميحات لنماذج شبيهة بهذه الأقوال: «مَنْ رَأَى الزَّمانَ فوق الخيزران؟» - ص ١٧٥، أو «إني ذكرتكَ والظلامُ مُحَيِّمٌ/وبراعمُ الأقلامِ لم تتفقْ» - ص ١٨٩. فالقلم رمزُ يقوينا «والظلامُ مُحَيِّمٌ» إلى معنى العلاقة الجنسية^(٧٠).

وكثيراً ما عدَّ المحلّلون عملية الإبداع تعويضاً عن عقدة الخشاء وتشبيهاً لفحولة المبدع الخلاق. ففي رأي جان بلمان نوال: أن مداعبة القلم للورقة البيضاء نسخة من مداعبة الرغبة للجلد الحليبي^(٧١)، وهي مداعبة تُحيي عملية الخلق في الفنان تأكيداً لرجولته. ويدهي للنمط الفمي الذي عجز عن مجابهة الدنيا بحياته الواقعية، أن يرسخ أقدامه في عالم الفن ويقتحم الكون بأعماله الخالدة. وهو مع ذلك مشدود إلى الطبيعة يستلهم الرموز الجنسية التي خيّمَت على عقول البشر في كل زمان ومكان: «أنا يا ربيع، ولا أمُّ قصاندي/ لولاك ما طبعْتُ على فمها فما - ص ٢٨». فالمكافأة التي جناها شاعرنا من عبقرية إبداعه تظلّ مقرونة بثغره الباحث أبداً عن شفاة الحبيبة. فلولا الربيع بنضارته وألوانه، ما طبعَت القصائد على فم قوافيه قبلَ حلم بها الأخطال الصغير زمناً طويلاً وفصولاً مديدة.

واضح بعد كل ذلك أن غزل الأخطال الصغير مرتبط بعناصر الطبيعة ومقرون بالحواس العطشى إلى النيابيع. وقد انعكست هذه العلاقة بهيمنة المرحلة الفمّية على شخصية صاحبها. فإذا به الرضيع المثبّت على صدر الأمومة مدى الحياة، متماهياً بالطير المحوّم فوق أزهار الشفاه. ذلك أنه اعتمد النكوص هرباً من قمع الحضارة للفرانز، ورغبة في استرجاع فردوسه المفقود. ولما كانت شخصيته الفمّية موسومة بمرحلة الامتصاص، فإنه ظلّ بعيداً من العدوانية المتشائمة. وقد ساعده على ذلك إسقاط رغباته على الكون حيناً، واجتياف موضوعاته الحبية من العالم أحياناً. حتى غدت صلته بالطبيعة علاقة نويانية تجسّد ارتقاء الطفولة في أحضان الأمومة. من هنا تصويره الأجنّة والبراعم في حنينها الدائم إلى النيابيع، حاملةً بالقبلات القديمة التي

احتفظت بذكرها الشفاء. وطبيعي لهذه العلاقة أن تُغرق شاعرنا في تراسل الحواس فيطرب لأغريد الهددة ويسبح في مياه المحيط هائماً بين الأطيّار والأزهار. فالحواس الخمس تتداخل فيما بينها لتصبح عند الأخطل الصغير وجوهاً متعدّدة لحقيقة واحدة يختزلها الثغر في طعمه ومذاقه.

هكذا تداعت الشفاء والكروم في ارتشاف الكحول وانتشاق العطور والتهام الألوان المغرية بالعين والنظر، حتى غدت الطبيعة لديه نسخةً من هُواماته. وقد تجلّت في حنين الجدول إلى البحر وشوقه لفجر الحياة. ولا غرابة أن يجد العاشق مدقنه الأبديّ في جسد الحبيبة الجميل، وأن يرتاح لكفنه المنسوج من شعرها الطويل. فالموت يُريحه من عطش الغرائز لأنه يُعيده إلى مصدره اللاعضوي. Anorganique. لذلك انسحب الفرجسيّ إلى (أناه)، مستعيناً بهُوام الظلام المبدع، جاعلاً من الليل أداة خلقه الفنيّ. وطبيعي أن تنسجم العتمة حينذاك مع طاقة اللاوعي في ترجمة جماليّة تشكّل مع التحليل النفسي للأدب، مفتاحاً للطبيعة الإنسانية وتنويراً للرموز الفنية.



هوامش البحث

اعتمدنا في كتابة هذا البحث، ديوان (الهوى والشباب) ١٩٥٣ وديوان (شعر الأخطل الصغير) ١٩٦١، الصادرين عن دار المعارف، بيروت لبنان.

١ - Kofman, Sarah: L'Enfance delart, une interprétation de l'esthétique freudienne, P.B.P., Paris 1975, p. 25.

٢ - Milner, Max: Freud et l'interprétation de la littérature, Société d'édition de l'enseignement supérieur (sedes), 2e tirage 1980, p.p 68, 108.

٣ - Abraham, Karl: Rêve et mythe, trad. de l'allemand par Ilse Barande avec la collaboration d'Elizabeth Grin, Paris, P.B.P., 1977, p. 174.

٤ - Freud, Sigmund: Malaise dans la civilisation, trad. de l'allemand par Ch. et J. Odier, Presses universitaires de France 1983, p. 47.

٥ - دوران، جيلبير: «الانثروبولوجيا - رموزها، أساطيرها، أنساقها»، ترجمة مصباح الصمد، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت ١٩٩١، ص ١٢٤.

٦ - Kofman, Sarah: op. cit., p 179.

٧ - Freud, S.: Trois essais sur la théorie de la sexualité, trad. de l'allemand par B. Reverchon Jouve, Idées nrf., Gall. 1962, p. 74.

٨ - Rank, Otto: Le Traumatisme de la naissance, trad. de l'allemand par S. Jankélévitch, P.B.P., Paris 1968, p. 190.

٩ - Freud, S.: L'Avenir d'une illusion, trad. de l'allemand par Mane Bonaparte, Presses universitaires de France, 1983, p. 70.

١٠ - Kofman, Sarah: op. cit., p. 197.

١١ - مطلوب، أحمد: «الصورة في شعر الأخطل الصغير»، دار الفكر للنشر والتوزيع، عمان، الأردن ١٩٨٥، ص ١٠٨.

- 12 - Grunberger, Béla: Le Narcissisme, essais de psychanalyse, P.B.P., 1975, p. 149.
- 13 - Laplanche, J. Pontalis, J.-B.: Vocabulaire de la psychanalyse - stade say-oral, P.U.F., 1981, P. 462. dique
- 14 - الحِيفني، عبد المنعم: «موسوعة علم النفس والتحليل النفسي Oral Character الشخصية الفمية»، انجليزي، عربي، دار العودة، بيروت، ١٩٧٨، ج٢ / ٥٦ .
- 15 - مطلوب، أحمد: «الصورة في شعر الأخطل الصغير»، المرجع السابق، ص ١٢١.
- 16 - المرجع نفسه، ص ١٠٧ .
- 17 - قميحة، مفيد محمد: «الأخطل الصغير - حياته وشعره»، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ١٩٨٢، ص ١٦٥،
- 18 - المرجع نفسه، ص ١٥٧،
- 19 - مطلوب، أحمد: المرجع السابق، ص ١١٩ .
- 20 - عبود، مارون: «على المحك»، دار الثقافة، دار مارون عبود، بيروت ١٩٧٠، ص ٥٤،
- 21 - Grunberger, Béla: op. cit., note No 1, p. 134.
- 22 - الحِيفني، عبد المنعم: المرجع السابق، «الشخصية الفمية Oral Character»، ج٢/٥٦.
- 23 - الخولي، وليم: «الموسوعة المختصرة في علم النفس والطب العقلي - المرحلة الفمية Oral stage» دار المعارف بمصر ١٩٧٦ ، ص ٣٢٤ .
- 24 - قميحة، مفيد محمد: المرجع السابق، ص ٢١٤ - ٢١٥ .
- 25 - الحِيفني، عبد المنعم: المرجع السابق، «التشاؤم الفمي Oral pessimism» ج٢/٥٦
- 26 - الحِيفني، عبد المنعم: «الموسوعة النفسية الجنسية»، مكتبة مدبولي القاهرة، ١٩٩٢، ص ٨١٦ .
- 27 - Grunberger, Béla: op. cit., p. 159.

- ٢٨ - op. cit., p. 159.
- ٢٩ - Ibidem, p 160.
- ٣٠ - Ibid. p 146.
- ٣١ - ديوان جميل، شعر الحب العنري، جمع وتحقيق حسين نصار، دار مصر للطباعة (لا تاريخ)، ص ١١١.
- ٣٢ - مطلوب، أحمد: المرجع السابق، ص ١١٠.
- ٣٣ - الخولي، وليم: المرجع السابق، «التفرج الجنسي " Voyeurism"، ص ١٨٤.
- ٣٤ - Grunberger, Béla: op. cit., p 151.
- ٣٥ - Ibidem, p. 152
- ٣٦ - Ibid., p. 152.
- ٣٧ - حاوي، ايليا: «الأخطل الصغير شاعر الجمال والزوال»، دار الكتاب اللبناني، بيروت ط٣/١٩٨١. ص ٢٩.
- ٣٨ - Lacas , Pierre - Paul : Structuration de l'image du corps et fonctions du années de psychothérapie analytique so nore, in Extrait de G. Pankow des psychoses, Aubier, Paris 1984, p. 68.
- ٣٩ - Hesnard, A.: L'individu et le sexe., psychologie du narcissisme, Paris, Stock, 1927, p. 45.
- ٤٠ - Du Coté de chez Swann, Proust, Marcel: A la Recherche du temps perdu Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, n.r.f., 1987, vol I, p. 46.
- ٤١ - Proust, Marcel: op. cit., p. 46.
- ٤٢ - Paul : Le Paradoxe imaginaire du visage sonore, Essai sur Lacas, Pierre mère, in, Du visage, Ed. Presses universitaires de Lille, 1982, p. la voix 131.
- ٤٣ - Kofman, Sarah: op. cit. p. 187.

- ٤٤ - Grunberger, Béla: op. cit. p. 147.
- ٤٥ - قباني، نزار: «الأعمال الشعرية الكاملة - الجزء الأول»، منشورات نزار قباني، بيروت، الطبعة الثانية ١٩٧٣ ص ٦٠٦
- ٤٦ - Grunberger, Béla: op. cit. p. 151
- ٤٧ - لبكي، صلاح: «التيارات الأدبية الحديثة في لبنان» معهد الدراسات العربية العالية ١٩٥٤، ص ١٥٧،
- ٤٨ - Grunberger, Béla: op. cit. p. 159.
- ٤٩ - Lederer, Wolfgang: La Peur des femmes ou gynophobia, trad. de laméricain par Monique Manin, Payot, 1980, p. 24.
- ٥٠ - فرويد، سيغموند: «ما فوق مبدأ اللذة»، ترجمة اسحق رمزي، دار المعارف بمصر، ١٩٨٠، ص ٧١،
- ٥١ - دوران جيلبير: المرجع السابق، ص ٢١٤، ٢٢٠،
- ٥٢ - Kofman, Sarah: op. cit., p.p. 106, 155
- ٥٣ - مطلوب، أحمد، المرجع السابق، ص ١١٩ .
- ٥٤ - المرجع نفسه، ص ١٢٤،
- ٥٥ - Shelley: Ode to the west wind, p. 616 "To a skylark, p. 640 - Keats: Ode to a Nightingale. p183 " to Autumn, p. 194, in John Keats and Percy Bysshe Shelley- Complete Poetical works, The Modern Library, New York
- ٥٦ - مطلوب أحمد: المرجع السابق، ص ١٣٤،
- ٥٧ - مطر، سهيل: «الأخطل الصغير» دار المشرق بيروت ١٩٩١، ص ٧٣ .
- ٥٨ - Mathieu, Michel: Dune Improbable esthétique, in, Psychanalyse du génie créateur, Dunod, Paris, 1974, p. 33.
- ٥٩ - Mathieu, Michel: op. cit. p. 36.
- ٦٠ - Ibidem., p. 54.

- ٦١ - Ibid., p 54.
- ٦٢ - Ibid., p. 68.
- ٦٣ - Ibid., p. 33.
- ٦٤ - Ibid., p. 37.
- ٦٥ - بونفراكنز، م/ سانتنر، ج: «الأحلام عبر العصور. معجم تفسير الأحلام» ترجمة
كميل داغر، دار النهار للنشر، بيروت ١٩٨٣، ص ٢٥٣
- ٦٦ - الكتاب المقدس، العهد العتيق، سفر التكوين، الفصل ٢٧/ ٩-١٢، المطبعة
الكاثوليكية، بيروت ١٩٦٠، المجلد الأول، ص ٦٧.
- ٦٧ - Mathieu, Michel: op. cit., p. 51.
- ٦٨ - Abraham, Karl: op. cit. p. 175.
- ٦٩ - Ibidem., p. 174.
- ٧٠ - Bellemin Noël, Jean: Psychanalyse et littérature, P.U.F., Paris, 1978, p.
53.
- ٧١ - Bellemin Noël, Jean: op. cit., p. 55.

المراجع العربية والإنجليزية:

- ١ - بونغراكنز، م/ سانتتر، ج: «الأحلام عبر العصور. معجم تفسير الأحلام» ترجمة كميل داغر، دار النهار للنشر، بيروت، ١٩٨٣
- ٢ - حاوي، ايليا «الأخطل الصغير شاعر الجمال والزوال»، دار الكتاب اللبناني، بيروت ١٩٨١/٣.
- ٣ - الحفني، عبد المنعم: «الموسوعة النفسية الجنسية» مكتبة مدبولي القاهرة، ١٩٩٢.
- ٤ - الحفني، عبد المنعم: «موسوعة علم النفس والتحليل النفسي Oral Character الشخصية الفمية»، انجليزي، عربي، دار العودة، بيروت، ١٩٧٨، ج٢.
- ٥ - الخولي، وليم: «الموسوعة المختصرة في علم النفس والطب العقلي - المرحلة الفمية Oral Stage»، دار المعارف بمصر ١٩٧٦، ص٣٢٤.
- ٦ - دوران، جيلبير: «الانثروبولوجيا - رموزها، أساطيرها، أنساقها»، ترجمة مصباح الصمد، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت ١٩٩١.
- ٧ - ديوان جميل، شاعر الحب العذري، جمع وتحقيق حسين نصار، دار مصر للطباعة (لاتاريخ)
- ٨ - عبود مارون: «على المحك» دار الثقافة، دار مارون عبود، بيروت ١٩٧٠.
- ٩ - فرويد، سيغموند: «ما فوق مبدأ اللذة»، ترجمة اسحق رمزي، دار المعارف بمصر، ١٩٨٠، ص٧١.
- ١٠ - قباني. نزار: «الأعمال الشعرية الكاملة - الجزء الأول»، منشورات نزار قباني، بيروت، الطبعة الثانية ١٩٧٣.
- ١١ - قميحة، مفيد محمد: «الأخطل الصغير - حياته وشعره»، دار الأفاق الجديدة، بيروت، ١٩٨٢

- ١٢ - الكتاب المقدس، العهد العتيق، سفر التكوين، الفصل ٩/١٢، المطبعة الكاثوليكية، بيروت ١٩٦٠، المجلد الأول، ص ٦٧
- ١٣ - لبكي، صلاح «التيارات الأدبية الحديثة في لبنان» معهد الدراسات العربية العالية ١٩٥٤، ص ١٥٧.
- ١٤ - مطر سهيل: «الأخطال الصغير» دار المشرق بيروت ١٩٩١.
- ١٥ - مطلوب، أحمد: «الصورة في شعر الأخطال الصغير»، دار الفكر للنشر والتوزيع، عمان، الأردن.

المراجع الأجنبية:

- Abraham, Kari: Rêve et mythe, trad. de l'allemand par Ilse Barande avec — ١
la collaboration d'Elizabeth Grin, Paris, P.B.P., 1977
- Anzieu/ Mathieu/ Besdine/ jaques/ Guillaumin: "psychanalyse du genie — ٢
createur" Dunod Paris 1974
- Bellemin - Noel, jean: Psychanalyse et Litterature, P.u.F Paris 1978,p.53 — ٣
- Freud, S.: L'Avenir d'une illusion, trad. de l'allemand par Marie Bonaparte, — ٤
Presses universitaires de France, 1983
- Freud, S.: Trois essais sur la théorie de la sexualité, trad. de l'allemand — ٥
par B. Reverchon Jouve, Idées nrf., Gall. 1962
- Freud, Sigmund: Malaise dans la civilisation, trad. de l'allemand par Ch. — ٦
et J. Odier, Presses universitaires de France, 1983
- Grunberger, Béla: "Le Narcissisme, essais de psychanalyse, P.B.P., 1975, — ٧
- Hesnard, A.: L'Individu et le sexe., psychologie du narcissisme, Paris, — ٨
Stock, 1927
- John Keats and Percy Bysshe shelley - Complete Poetical Works" The — ٩
Modern Library , New York
- Kofman, Sarah: "L'Enfance del'art, une interprétation de l'esthétique freu- — ١٠
dienne, P.B.P., Paris 1975
- Lacas, Pierre - Paul : "Le Paradoxe imaginaire du visage Sonore" Essai — ١١
sur la voix-mère. in Du visage Ed. Presses universitaires de Lille, 1982
- Lacas , Pierre - Paul : Structuration de l'image du corps et fonctions du — ١٢
sonore' , in Extrait de G. Pankow "25 années de psychothérapie analy-
tique des psychoses", Aubier, Paris 1984.
- Laplanche,J./Pontalis, J.-B.: "Vocabulaire de la psychanalyse - stade sa- — ١٣
dique - oral" P.U.F., 1981

- Lederer, Wolfgang : "La Peur des femmes ou gynophobia", trad. de — ١٤
l'américain par Monique Manin, Payot, 1980
- Milner, Max: "Freud et l'interprétation de la littérature", Société d'édition — ١٥
d'enseignement supérieur (sedes), 2e tirage 1980
- Proust, Marcel: "A la Recherche du temps perdu Du Coté de chez — ١٦
Swann", Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard n.r.f., 1987,
- Rank, Otto: "Le Traumatisme de la naissance", trad. de l'allemand par S. — ١٧
Jankélévitch, P.B.P., Paris 1968

القصيدة الرومنسية في
بلاد الشام بين الحربين

د. ياسين الأيوبي

القصيدة الرومنسية في بلاد الشام بين الحريين

بقلم الدكتور : ياسين الأيوبي

استهلال،

خير ما يستهل به هذا البحث، أبيات «لأبي ماضي»، أنشدتها غداة انتهاء الحرب العالمية الأولى:

زالت الحرب وولت، إنما
ليس للذعر من الحرب انقضاء
إن صحونا، فأحاديث الوغى
في الحمى الأهل والأرض العراء
وإذا بُغِنا، تراغت في الكرى
صور الهول وأشباح الفناء
فهى في الأوراق حبر هائج
وعلى الراديو، فحيج الكهرباء
نُنقى في يومنا شرّ غد
وإذا الصبح انطوى خُفنا المساء
عجيبا ! والحرب باب للردى
وطريق لدمار وعَفَاء
كيف يهواها بنو الناس، فهل
كسروها في هذه الدنيا البقاء؟..

إيليا أبو ماضي

من قصيدة : «عطش الأرواح»



وضع صاحب «الجدول» من حيث لا يدري، أهم الدوافع لبقظات الشعور والبحث عن عالم آخر يطمئن فيه الإنسان القلق المرتاب من حياة تداخلت فيها القيود بالأهوال، بالعمات المحرقة والأزمات النفسية المتلاحقة، فيخلد إلى أنماط من الراحة والسكينة. فإن لم يتحقق له هذا العالم المنشود، استعاض عنه بعالم ثانٍ إطاره الصور والآهات النفسية الغنائية والأخيلة المتحركة، يطلق فيها لقلمه ولسانه عنان الشدو والانفلات، فيسلو ويتمتع ما وسعه إلى ذلك؛ فينثر قلقه أوينظمه، وتنكشح العتمات الحالكة، وتتحل القيود والأغلال. ذلك هو عالم المذهب الرومنطقي الذي يتصدر اهتمامنا في هذا البحث، في قراحتنا لقصائد شعراء الشام ما بين الحريين العالميتين. وهو مذهب شغل الدارسين والنقاد كما لم يشغلهم أي مذهب أدبي آخر، لجهة صعوبة الاهتداء إلى هويته الأدبية.

فقد عرض الكاتب الفرنسي بول فان تيفم لمسألة تعريف الرومنطيقية، فوجد أنه من العسير على الدارس الاهتداء إلى تعريف دقيق، وموضوعي لهذا المذهب، قائلا: «إننا نحس الرومانسية ولا نستطيع تعريفها» وأن «الرومانسية تتخذ من الأشكال بقدر ما فيها من مؤلفين...» وأنها تقلت من أي تعريف واضح محدد دقيق». ثم يقول - وهو يقتطف دائما كلاما لكاتب فرنسيين - «لعلنا لا نجد اثنين يقصدان بها الفكرة نفسها بالضبط» وأن هناك من الرومانسيات بقدر ما هناك من رومانسيين» ويختم بقول «لبيير مورو»، أحدث مؤرخي الرومانسية الفرنسية، الذي يرى أنه «لن نجد تعريفا لما كانت طبيعته من طبيعة الأسرار الخفية»^(١).

ونخلص مع الكاتب الفرنسي «تيفم» إلى أن هذه الحركة الأدبية الكبيرة، تبدو شديدة التعقيد والتنافر والتناقض، حتى إنها تتحدى، أي تعريف وأي وصف أو أية خلاصة تصاغ في كلمات^(٢).

انطلاقاً من ذلك، لا يمكننا رسم إطار عام وموحد للقصيدة الرومنسية للمرحلة التي تدرس - لأننا - فوق ما تنطوي عليه الرومنطيقية^(٢) من تعقيد وغموض - ورثنا عن الأسلاف نهجا شعريا يصعب معه الوصول الى نظام شعري تنضوي تحته نتاجات الشعراء، فيصنفون كلاسيكيين أو رومنسيين أو رمزيين... لأننا لم نشهد مذاهب أنبية صرفة وإنما هناك أساليب وطرائق يعتمدهما البعض تارة ويتخلى عنها تارة، تبعا لأهواء النقاد وذوق الجمهور^(٣).

أولاً : مفهوم القصيدة الرومنسية الشامية بين الحريين

يجب الاعتراف بأنّ الانتماء المذهبي الصرف للقصيدة العربية، شيء نادر في تراثنا الشعري لا نكاد نجده إلا لدى صنف معين من الشعراء الملتزمين بموقف فكري وجودي معين أو قضية عقيدة جهادية محددة. وما سوى ذلك، موضوعات وأساليب مختلطة يهيمن عليها موضوع ما أو نهج شعري يغلّب مآداه، فتنسب القصيدة الشعرية إليه انتساباً ترجيحياً، كقصيدة المدح التي تحتوي على نسبٍ مختلفة من الغزل والوصف الطبيعي... أو قصيدة الرثاء التي تحتوي على نسبة لا بأس بها من المدح والفخر والحكمة.. وكذلك قصيدة الوصف، وقصيدة المدح النبوي وغيرها من قصائد الشعر القديم الذي تجنب أصحابه التخصصية أو اعتماد الموضوع الواحد.

ولم تسلم القصيدة المعاصرة من هذا الاختلاط، فبقي الشاعر فيها، ولاسيما في المناسبات والمهرجانات والمواقف والأحداث، أخذاً من كل موضوع أو ناحية بطرف؛ وما قولنا «بالرومنسية» إلا من باب تغليب الجزء على الكل، وترجيح صفة على أوصاف أخرى.. فقد تكون القصيدة أيضاً كلاسيكية، أو واقعية، أو رمزية، إذا ما غلبنا جانباً على آخر أو سلطنا الضوء على أحد الجوانب، لتحقيق الغرض النقدي الذي نبحث عنه.

فقد كنا نقرأ القصيدة تلو القصيدة، وننعم النظر في مئات الابيات، للبحث عن الكوى المضينة التي تسمح لنا بوسم هذه القصيدة بالرومنسية – كمن يبحث عن اللاكلى، والمعادن الثمينة في قاع البحر، أو في طبقات الأرض. معيارنا في ذلك، المنحى العام، والأفكار الرئيسية، وطفيان الاحاسيس، وجموح الخيال، انطلاقاً من الاطار العام الذي عنيت به المدرسة الرومنظيقية الغربية، في وجه الكلاسيكية الصارمة، والمتلخص في ثالث كبير هو الحب، الطبيعة، الالم، وما يصحبها من أوار العاطفة، وسمو الخيال، وجمالية التعبير ومجازاته اللافتة.

إن المنحى الرومنسي في القصائد الشامية، يتجلى في خلجات التأمل الذاتي، تتسرب من ثغوب السطور الشعرية، وزوايا المعاني الإنسانية المرسوفة بعناية. تأملُ في ظلال الأشياء، يطال الماضي والحاضر، ويتبسط على سهوب الأحداث والوقائع واللحظات الحميمة في أوقات مختلفة، فتخرج القصيدة حالية القسمة، مشوقة القوام، رشيقة الحركة في دلالاتها ومزمزها، مزركشة الأطراف والحواشي، نصيب (الأنثى) فيها يتراوح عمقا وهيمنة ما بين قصيدة وأخرى: حيناً ملاغ، وحيناً باهت وخافت، وحيناً مَورى خلف الضمائر الأخرى والأفعال المتداخلة.

كأن يتكلم الشاعر على شخصية أو موضوع، بكثير من التجاوب والاعجاب، فنستشف ذات الشاعر منثثة بشيء من التواضع والانكفاء، في حالات الاختبار والوصف التاريخي الموضوعي، وبشيء من الكبرياء والتحدى في حالات المقارنة، والموازنة، وتقييم النتائج.. وربما أسلس الشاعر القياد للريشة، تخط نبضات التعلق ورعشات الرضى والارتياح لهذه الشخصية - كقول عمر أبي ريشة ، متحدثاً عن المغنبي في المهرجان اللفي:

شاخصُ الطرفِ في رِحابِ الفضاء
فوقَ طودِ عَالِيِ المناكبِ ناءِ
يرقبُ الفَجَسَ والندى مالىءُ بُزْ
نِبهٍ والشعرُ مائِجٌ في الهواءِ
شاعرُ خافقُ الجوانحِ بالحبِ
بَعِيدُ عن عالمِ الضوضاءِ
تتراعى في وجهه الهادئ الواجم
أيُّ الوداعِ الغرَّاءِ^(٩)

هذه السطور الشعرية لا تتخل في صلب المناسبة، ولا تسرد أو تؤرخ أو تكشف عن أسرار خافية على القارئ، المتذوق، وإنما هي أصداء التائر الذاتي المتلاطمة في جنبات الشاعر، حيال شاعر عملاق ملا الدنيا وشغل الناس، لم يجد ما ينسجم مع هذه الأصدا، وتلك العظمة، سوى الترنم والاندذاب يستسلم لها في وقفات تأملية مرآتية

يسكب فيها خليطا من مشاعر وأفكار وآراء ورؤى وصور، لاسبيل الى فصل الواحدة عن الاخرى، لأنها مجبولة من رحيق واحد وعصارة واحدة، هما : انصهار الذات في الشخصية او الموضوع.

ولتعلم تماما ما إذا كانت هناك قصائد في الآداب الغربية، من هذا القبيل، وإن كنا نميل الى الاعتقاد بأن هذا الخليط الشعري المتنوع، سمة خاصة في شعرنا العربي قديما وحديثا، لا يكاد ينازعه في ذلك شعر آخر.

استطردا لهذا التصور، فإن القصيدة الشعرية المعاصرة، لا يصح إدراجها تحت عنوان واحد أو نوع أدبي، أو مذهب معين... لأنها تأخذ من كل نوع بنصيب، وتنطبع بغير طابع وغير اتجاه، وهذا لا يعني أنها قصيدة انفلاشية، فلا بد أن تكون هناك سمة غالبية لهذا الاتجاه أو ذاك، تنتمي اليه القصيدة..

واستطردا ثانيا، فإن صفة «الرومنسية» هي اجتهاد نقدي لتسهيل درسها وتحليلها؛ وكذلك القول بانتماء أدبي آخر، لأننا لم نَنعم بتاريخ مستقر ومناخ نظري راسخ القواعد، متكامل الأبعاد والجوانب - ولم ينتظم نتاجنا في سياق فكري فلسفي، موحد القواعد والأساليب.

هاتِ قَلْبٌ معي صفحات الشعر العربي، في غابره وحاضره، لاتجد قصيدة واحدة خرجت على هذا النسق الخليطي المتداخل، يسكب فيه الشاعر خلاصة أفكاره ومشاعره ومواقفه من الاحداث والاحوال في امتداد عمره وتجاريه، باستثناء قصائد الجهاد والنضال السياسي، وقصائد الحب والغزل لدى نفر من شعراء العصر الاموي الذين أفرزتهم الحياة العربية بوجهيها الحضري والبدوي، فكان لنا شعراء غزل صريح مكشوف، وشعراء غزل عذري عفيف ينضح باللظى الوجداني المتأجج في الضلوع. هذا الاستثناء لم يغير شيئا يذكر من الطابع العام للشعر العربي.. وإذا كانت هناك من سمة عامة غالبية، لا نجسر على إغفالها أو التقليل من شأنها، فهي السمة الكلاسيكية (الاتباعية).

لم يستطع شاعر واحد، منذ امرئ القيس، حتى قبيل بدر شاكر السياب، الخروج على نظامها وطوابعها، سواء أكان ذلك في مدارس الشعر المطبوع والمصنوع، السلفي التقليدي والمحدث، أوفي أساليبه واتجاهاته المختلفة ما بين واقعي وخيالي ورمزي، أوفي فنون الشعر وموضوعاته في المدح والفخر والوصف والغزل والخواطر، أو في الأجناس الأدبية الكبرى من غنائية وتعليمية وملحمية وقصصية..

كلُّ هذه الأشكال والأنواع، ظلَّ فيها الشاعر يعزف على أوتار البوح الذاتي، والانفعال بالواقع أو المتوقع، وتقريظه في قوالب لفظية متناسقة وفقاً لنظام الوزن والقافية، المراعى كل المراعاة، ومختلف ضروب التشكيل البلاغي المتبعة بكل تفرعاتها وتشعباتها المتباينة التمثيل للواقع والحقيقة، المتفاوتة المستوى والتأثير.. ذلك هو الطابع العام للشعر العربي على مر العصور، لا تختلف فيه نصوصه إلا بموضوعاته وغايات نظمه وإنشاده، ودرجة العمق والسطحية، والتصنع والطبيعة سواء في اللغة ومحسنات البلاغة، أم في التصور والخيال، ويلوِّغ مشارف الابداع، شأن كل أدب وكل نتاج فني لدى مختلف الشعوب.

ولكن التقليد، بمعنى المحاكاة والاقتداء، في التشكيلين البلاغي والعروضي، لم يجزواً أحد من الشعراء العرب على تجاوزه وتغييره، إلا غداة الحرب العالمية الثانية التي أفرزت العديد من المفاهيم والنظرات الجديدة، أسفرت - في نطاق الشعر - عما سُمِّي بحركة الشعر الحديث، ومن مظاهرها: الشعر الحر أو شعر التفعيلة الذي دعا إليه ومارسه كل من بدر شاكر السياب، ونازك الملائكة، ورفاقهما، ممن عرفوا برواد الشعر العربي الحديث.

ثانيا : الدواعي والاسباب لظهور هذه القصيدة :

أثر الاستشراق الاوروبي، وهجرة المشاركة العرب، وخاصة اللبنانيين، والسوريين الى الاميركيتين، وانتشار الآداب الغربية في بلادنا : أصلية ومترجمة، أثر كل ذلك في خلق تيارات أدبية جديدة مغايرة بعض الشيء لماثورنا الابني، أحدثت هزات وصدمات مدوية،^(١) جعلت بعض شعرائنا المعاصرين ينحون نحو شعريا خاصا يقترب من التخصصية في الموضوع الشعري وطرحه وبينته وإيقاعه..

أضف الى ذلك: استنفاد النهج الكلاسيكي في الشعر العربي لاستيعاب الافكار الجديدة ورسم صورة العصر والبيئة المحلية، وتاصيل الذات وجعلها أكثر صدقا وانسجاما مع الطموح والمعاناة المتولدين من رحم الحرب وأثونها.. كل هذه العناصر مجتمعة، ساهمت بشكل فعال في ظهور القصيدة الرومنسية في بلاد الشام التي تمتعت بطبيعة خلابة غذت الاقلام ورفدتها بالحركة والحياة بكل زخمها وحرارتها وتعاقب فصولها.

وزاد من وهج هذا الشعر وحسن انتمائه الى أصحابه، دخول الرومنطيقية الغربية بكل خصائصها ومقوماتها، الى الادب العربي الحديث، دخولا عضويا انصهاريا بسبب الاستعداد الفطري والتراثي لاعتناق هذه المدرسة التي طبعت شعر ما بين الحربين بكثير من الطوابع الرومنسية الغربية، من التفني بجماليات الطبيعة وجداول الحنين والكتابة، ورايات التحرر والاستقلال الوطنيين، والثورة على القيود والتقاليد، والتناجي الوجداني في قلب الطبيعة، والاسترسال في أجواء التأمل النفسي والوجداني، وصولا الى نوع من الحلول ووحدة الوجود، وهذه أرفع درجات الادب الرومنسي.

فتداخل القديم بالحديث، والمشرقي بالغربي الوافد، والذاتي بالموضوعي، واللغة الجزلة العريقة السبك باللغة الرشيقة اللينة السهلة التناول، والنظام العمودي الصارم

بأنظمة عروضية خفيفة الوقع، متنوعة الوزن والرويِّ والتقطيع الموسيقي.. وكانت لنا أيضا المطولات والبنائيات الشعرية، والقصائد والمقطّعات القصيرة المعدة للغناء والانشاد.. ولاننسى الجمعيات والمنتديات الأدبية في كل من الاميركيتين والقاهرة وبيروت، ومنها «الرابطة القلمية» و«العصبة الاندلسية» و«جماعة أبولو» و«جماعة الديوان» و«عصبة العشرة» وغيرها مما كان له الاسهام المباشر في إشاعة نتاج شعري له طعمه الجديد ونكهته الخاصة، وأهدافه الفنيّة والاسلووية المغايرة لنهج المحافظين والتقليديين..

ولننظر الآن في موضوعات هذه القصيدة الجديدة، ومدارجها ومعالمها!.

ثالثاً: موضوعات القصيدة الرومنسية في بلاد الشام

لو أردنا مجازاة النظرة الغربية الى الرومنطيقية، بعامه، لتبين لنا كم كبير من الموضوعات التي عُولجت، وعني بها في إطار هذه المدرسة، وخاصة «إذا تعتلنا بشاعر الرومنطيقية الاكبر فيكتور هيجو الذي اثبت أن في قدرة الشعر الرومنسي استيعاب أي موضوع كان، شرط توافر الخيلة، وموهبة التعبير التي ترفعه الى مصافُ الفن»^(٧).

أما إذا أردنا تضيق النظرة وربط الموضوعات بالانصهار الوجداني للشاعر، حيث الانفعال النفسي العاطفي، فإن أكثر ما يشغل الشعراء الرومنسيين لا تخرج عن العناوين الآتية : الطبيعة، الحب، الألم، التأمل والشروء وأحلام اليقظة.

تتفرع عنها موضوعات ثانوية، تقترب منها أو تبعد بنسبة التجاوب الذاتي مع الأشياء، والتشخيص الفني الذي يواكب الموضوع الشعري وينتهي اليه. وسنرى أن هذه الموضوعات نفسها قد اندرجت في القصيدة الرومنسية الشامية الى جانب موضوعات أخرى لاتقل أهمية عن الموضوعات الأولى، وإن لم تحتل النسبة الكبيرة نفسها أو العناية الشعرية المستحقة.. وسنسعى الى بلورة ذلك، وفق ما تيسر لنا من المجموعات الشعرية التي أمكن الاطلاع عليها.

١ - موضوعة الطبيعة:

احتلت الطبيعة الحيز الاكبر في القصائد الرومنسية الشامية، لدرجة لانكاد نجد شاعرا شاميا واحداً قد أغفل الحديث عنها أو قلل من شأنها في شعره. فهي الحُضن الروحي الاعظم للشعراء والكتاب والمفكرين والفنانين، نظروا إليها كل من موقعه وإحساسه، فحلوا فيها حلول الطائر في وكفه، والنحل على الزهر، والقراش بين الحقول.. وأفاضوا في استخدام عناصرها رموزاً وأطراً لأفكارهم وأحلامهم ونظرياتهم - فارتسمت في قصائدهم لوحات رزنيّة وفحمية، مختلفة الاشكال والاصباغ، وخاطبوها كما

العاشق والمعشوق، وارتحلوا في فيافيها وسهولها وحزونها وأوديتها وأنهارها وجداولها وسواقيها، فتحصلت لنا ثروة شعرية هي من عيون الشعر الرومنسي في خارطة الشعر العربي.

ولعل أطول قصيدة في هذا الباب، مطولة «المواكب» لجبران خليل جبران نظمها متأثراً بالطبيعة اللبنانية التي نشأ وترعرع في ظلالها، وبالنزعة الرمزية التأملية التي تحصلت لديه أثناء إقامته الطويلة في الولايات المتحدة الأميركية، محاكياً فيها النظام الشعري التوشيجي القائم على مطالع وأدوار وأسماط وأقفال... على غرار الموشحات الاندلسية، مع تحرر في عدد أبيات الأدوار... أما الاقفال والقوافي فهي متفقة.

جوهر هذه المطولة، صَغْلمان رئيسان، هما : الغاب والنأي، عقد عليهما جبران خلاصة أفكاره ورؤاه، ونثرها في طيات القصيدة وعلى ضفافها ونواحيها.

الغاب، رمز للحرية والفرح والنشوة وانعدام الفروق الدينية والاجتماعية والعلمية، وأما النأي فكان رمزاً للغناء الروحي الوجودي، الذي لا ينقطع ولا ينتهي ولا يتخذ لونا بعينه أو طريقة أداء وتعبير، بقدر ما هو سلاف خلدي أزلي. ولايسعنا إزاء هذا التنوع النغمي والتأملي والوصفي، الذي اشتملت عليه القصيدة، إلا التمثل بواحدة من مقاطعها الرومنسية الموحية :

هَلْ تَخْنُتُ الْغَابَ مِثْلِي
مَنْزَلُ دُونَ الْغُورِ
فَسَتُبْخَتُ السَّوَاقي
وَتَسْلُقُ الصَّخْرَ وَزُرْ
هَلْ تَحْمَمُ مِثْلَ بَسْعَطِرْ
وَتَنْشَفُ بِمَنْزُورْ
وَتُشْرِبُ الْفَجْرَ خَمْرًا
فِي كُؤُوسٍ مِنْ اَلْأَسْبِزْ
هَلْ جَلَسْتَ الْغَمَّ مِثْلِي
بَيْنَ جَنَاتِ الْعَيْنِ

والعناقيد يـــــــدُ تَدَلَّتْ
 غـــــــلُ رِيَّاتِ الذَّهَبِ
 هل فــــرشتُ العُشْبُ لِيلاً
 وتلخّفتُ الفــــجــــا
 زاهداً فــــي مــــا ســــيــــاتي
 ناسيــــاً مــــا قــــد مــــضى
 وسكوتُ الليل بــــخــــرُ
 فــــوْجــــةً في مــــســــمــــوعِ
 وبصــــرُ الليل قلبُ
 خافقُ في مــــخــــجــــك
 أعطــــني النــــايَ وغــــنُ
 وأنــــس داءَ ودواءِ
 إنــــما النــــاسُ ســــطــــورُ
 كــــتــــبت لــــكن بــــماء^(٨)

على هذا المنوال تجري المقطعات الشعرية الأخرى، في مطوكة «المواكب»: شَتَاتُ
 مشاعر تسرح فوق الوعي، وبين الرؤى والاسترسال الروحي السمع تهادت فيه
 المشاهد كزوارق الصيد المسائية، وتتصاعد الصلوات والابتهالات، كبخور المعابد
 والهياكل النائية، وانتظمت الرؤى الحكيمة في سياق تأملي حالم.

ذاك هو جبران في كلامه على الطبيعة: تواصل حميمي، وخطاب يرفع الأشياء فوق
 ماهي عليه، ليرتفع هو معها ويتسامى الاثنان في مقامات قدسية ؛ كقوله من قصيدة يتعانق
 فيها الزمان والمكان، والحب والطبيعة، فتزهوبها القصيدة ويهتز الضمير:

هل يعني أيلول أنــــفــــام الربيعُ
 وعلى أنــــيــــه أوراق الخــــريفُ
 لا، فــــلا بــــعث لــــقليبي أو نــــشــــورُ
 لا، ولا يــــخــــضر عــــود المــــحفل

ويد الحصاد لا تحيي الزهور

بعد أن تُبْرى بحد المنجل^(٩)

وفي الاتجاه نفسه، تجري القصيدة الرومنسية عند ناسك الشخروب، ميخائيل نعيمة الذي غاص في عالم الطبيعة، فوحد بين العناصر وأدرج الكل في سياق وحدة الوجود كقوله، من قصيدة نثرية، بعنوان «الاكتمال» :

«على عُصَيْن متوحد

من شجيرة متوحد

وَرِيْقَةٌ متوحد

غارقة في يَمِّ أحلامها

(...) لكنْ لاحتزن في قلبها ولافرح

فعلى وجهها المتجدد البليل -

مثلما في قلبها المستيقظ الأمين -

قد تعانقت الفصول كلها !»^(١٠)

فقد اتخذ من ورقة صغيرة - وحيدة، على غصن صغير موحش.. رمزاً لعناق أزلي بين الأشياء ذات المصير الواحد والقضاء المحتوم: إنه عناق الفصول..

ويتلون الكلام علي الطبيعة، بين شاعر وآخر، على سمو متدرج فنلاحظ وصلا روحيا هنا، واتحاداً هناك، وانقشاع القُمة، وخروجاً من عالم المادة وجهامة المصير، لدى فريق ثالث.. وهكذا في شغف وانجذاب لحدود لهما.

فنقرأ للأخطل الصغير قصيدة، من سبعة أبيات، يرسم فيها هيكلية الوصال الروحي بين الانسان والطبيعة، بقوله، مناجيا البليل :

أيها البليلُ المغرَّدُ في الليل

على كلِّ أخضرٍ مَسيَّارٍ

أنا أدري بالطَّيِّبِ حينَ تُغَنِّي

كم جراحٍ سالتْ على الأعْوادِ

سَلَّ ضِيفَافَ الْهُوَى أَتَبَيَّنَ غُصْنًا
 كَحَبِيبِي أَوْ طَائِرًا كَفَوَادِي؟
 كُلَّمَا هَلَلَّ الْأَغْنَانِي عَلَيْهَا
 قَبَّلْتُهَا وَانْكُرْتُ كُلَّ شَادِرِ
 خَلَقَ اللَّهُ لِلْهُوَى قُبْلَةً الرِّ
 وَحِ وَرَاءَ الْخُودِ وَالْأَجْسادِ^(١١)

مناجاة حارة، وابتهاال حميم أوسع مدى من أي صلاة طقسية يومية لاتعرف غير الحركات الظاهرة، أو تمتعات خافتة لاتنسكب فيها الذات على ضفاف الوجد الخالص. إن وحدة الشعور بين الشاعر والبلبل، أزالَت الحدود بين الانسان والطبيعة، وجعلت الكل في مملكة واحدة، هي مملكة العشق والغناء، عشقُ الجمال وتسبيحهُ والتغني برشقاته نُقباً سلسبيلية كثورية، لا معاناة فيها إلا من شدة الارتواء..

لكن، الوصال لا يكون بغير دموع واحترق حتى لو كانا غناء الحطب في الموقد، أو قطرات السحر على أجفان الأوراق، وأكامم الزهر، لايرام من وراء ذلك متعة شبقية، أو نهم غريزي، بل عناق أثيري، جناحه القبلية الروحية المترنحة على وهج الجمال..

ولا يفتأ الاخطل الصغير يخاطب الطبيعة، طيوراً وسواقي، وأنهاراً ووروداً.. يُثَقِّق عليها من شذا روحه، فينسب القصيد أحياناً رنيمة، كقوله، من قصيدة «ضفاف بردى».

أَنَا مَذُ اتَيْتُ النَهْرَ أَخْرَجَ لِيلَةَ
 كَمَا نَتُّ لَنَا، نَكْرَتُهُ إِنْشَادِي
 وَسَأَلْتُهُ عَنْ ضِيفَتَيْهِ : أَلَمْ يَرَكْ
 لِي فِيهِمَا أَرْجُوحتي وَوَسَادِي...
 فَبَكَى لِي النَهْرُ الْحَنُونُ تَوَجُّعًا
 لَمَّا رَأَى هَذَا الشَّحْوَوبَ الْبَادِي
 وَرَأَى مَكَانَ الْفَاحِشَاتِ بِمُفْرِقِي
 تِلْكَ الْبَيْقِيَّةَ مِنْ جُذَى وَرَمَادِ^(١٢)

ومثل ذلك قصيدته : «الطائر السجين» التي ينحو فيها نحو السرد الحنيني والوصف الاعتباري، فارتقت المسألة الشعرية الى رتبة التفاني في رسم خارطة الوصال، في لغة مشتركة هي لغة المعاناة الكبرى حيال خطايا المجتمع، ورعونة الإنسان وهمجيته :

كَأَنَّ فِي الرُّوضِ كَالهَوَاءِ طَلْبِقاً

فَقَدَا فِي الْحَسِيدِ يَشْكُو الْإِسَارَا

هكذا أيها الشقيق أنا اليوم

كـلـلـنا نُحـاربُ الـاقـدار^(١٣)

ونقرأ لصالح لبكي، غير قصيدة في الطبيعة، يحنو فيها حذو الشعراء الرومنسيين الكبار، فيخلع عليها من ذاته ألواناً مختلفة من المشاعر المشرقة والداكنة، الساكنة المطمئنة والهادرة المكفهرة، بعضها شعر طبيعي خالص، وبعضها الآخر مشاركة ومدخل لكشف حنين متراكم يدغدغ روحه، فيدخل حرم الطبيعة ييثها شوارب لبه، ويناجيها بهمس متزايد، كقوله من قصيدة : «أحلام المساء» مرجعاً بعض أصدقاء ايليا أبي ماضي في قصيدته «المساء» ذات الطابع التأملي التفاؤلي البعيد، مناجياً حبيبته، ساكباً في هذه المناجاة خلاصة ما يؤمله حيالها :

أَيُّ حُلُمٍ يَمُرُّ فِي مُقَلَّتَيْكَ

عِنْدَمَا يَبْسُطُ الْمَسَاءُ جَنَاحَهُ

سَاكِباً نَفْسَهُ عَلَى رَاحَتَيْكَ

مُنْقِياً فَوْقَ مُنْكَبَيْكَ وَشَاحَةِ

ثم يقول، وفي قوله ههنا غير صدق لأبي ماضي:

إِحْزَنِي أَنْ تَفْكُرِي فِي الْمَسَاءِ

وَاتْرَكِي الْبَدْرَ سَابِحاً فِي فُضَائِهِ

أَغْمَضِي الطَّرْفَ عَنْ نَجُومِ السَّمَاءِ

وَتَدَارِي قَلْباً يَنْزُومُ بِدَائِهِ^(١٤)

قد تتلاقى الأفكار والتأملات، وتتشابه الصور والتخييلات، ولا سيما في الأماسي والأصائل التي تستفيق فيها المشاعر وتخرج لوداع النهار واستقبال الليل، وتعد لموكب الرحيل والخلول، كل ما يستحقان من حفاوة التكريم.. ولكن صلاح، وهو المشغوف بالشعر الحديث، لابد أن يكون اطلع على قصيدة أبي ماضي، وعلى الكثير من قصائده التأملية المسائية الديجورية، فاقتفى بعض مارشح إليه واستقر في روعه.

مثل هذا الاقتفاء يُطلق عليه بلاغيُّونا القدامى، صفة أقرب ما تكون إلى السلخ المنقسم إلى اثني عشر ضرباً، «أوله» أن يؤخذ المعنى ويستخرج منه ما يشبهه ولا يكون هو إياه، «ثانيه» أخذ المعنى ويسير من اللفظ وهذا يدخل في باب السرقة الشعرية.^(١٩)

ونقرأ لعمر أبي ريشة من قصيدة بعنوان «الروضة الجائعة» مخاطباً فيها حديقة مسرح «اللونا بارك» في حلب، في إحدى ليالي الخريف :

حَنَانِكَ لَا تُفْلِتِي الزَّكْرِيَّاتِ

عَلَى وَخْشَتِي صَوْرًا مُصْجِرَةً

فَبِي مَثَلٍ مَا بَكَ لَكُنْمَا

أَبَتْ كَبِيرِيَّائِي أَنْ تُظْهِرَ

فَرْدِي إِلَى النُّهُولِ الَّذِي

تَطِيرُ لَهُ الرُّوحُ مُسْتَبْشِرَةً

فَنَلْقَاهُ أَكْرَمَ مِنْ دَمْعَةٍ

الْمَقَابِ وَمِنْ بَسْمَةِ الْمُغْفِرَةِ^(٢٠)

المسألة الوجدانية بين الشاعر والروضة، نمط من الشعر الرومنسي الراقى، يعتلي فيه الشاعر صهوة الخلق الفني في صهر المشاعر بانعكاسات الأشياء الخارجية، بحيث تصبح هذه الأخيرة جزءاً رئيسياً من معادلة الخطاب، والمسألة، ذات القطبين المتقابلين الأنا والآخر.

وبقدر ما يضيفي الشاعر من ذاته على الأشياء ويتحسس تحولاتها، يشمخ الفن الشعري، وتسطع صورته وإيقاعاته حلا موشاة بنمنمات الفكر وزخارف المجاز، وظلالاً لإبداع علوي من لدن لطيف بصير.

كقول أبي ريشة في لحظة انخفاف في سفوح قبلة :
 قَبْلِيْني ! فَمَقَدَّ شَعَرْتُ بِرُوحِي
 وَتَبَّتْ وَارْتَمَتْ عَلَى شَفَتَيْيَا !!!
 لَسْتُ أَنْتَ الْفَتَى اضْمُكْ بِلِ دُنْيَا
 فَتَسْوُونَ، وَعَالِمًا عَلَوِيًّا!!! (١٧)

ونقرأ لشاعر لبناني جلبته الأرض اللبنانية بأريج قندولها ووزأها، وصاغته
 بأنغام البلابل و الشحارير، ووثق مناجل الحصادين وفؤوس الفلاحين في غابات
 العفص والسنديان، هو فؤاد سليمان الذي كتب معظم نتاجه الشعري والنثري، ما بين
 الحربين.. نقرأ له مقطعة من ثمانية أبيات، أودع فيها حشاشة فؤاده وعصارة وجدانه
 وهو يحدث الطبيعة عن أغوار حبه وجمال وصلاته مع محبوبته، عاقداً مقارنة بينهما
 وبين عناصر الطبيعة :

عَبَبُ الزَهْرِ وَأَنْفَاسُ الرِّبِيِّ
 وَنَشِيدُ الْفَجْرِ فِي أَنْزِ الصُّبْحِ
 زَقَزَقَاتُ الطَّيْرِ فِي أَبْوَابِهَا
 وَدَمُوعُ اللَّيْلِ فِي ثَغْرِ الْأَقْصَاحِ
 كُلُّ خَلْقٍ نَحْنُ فِي هَذِي الرِّبِيِّ
 حُلْمُ الرَّاعِي، وَأَنْسَامُ الْبَطَاحِ
 نَحْنُ هَمْسُ الْعُودِ فِي تَحْنَانِهِ
 وَاخْتِلَاجُ الْحَبِّ فِي صَدْرِ الْمِلَاحِ
 تَعْرِفُ الْخُلُجَانُ أَسْرَارَ الْهَوَى
 وَزَوَايَا الْمَرْجِ وَالْخُضِرِ الدَّوَالِي (١٨)

لا نكاد نجد في قصائد فؤاد سليمان شيئاً غير الطبيعة، بكل عناصرها ومعالمها،
 في مختلف الفصول والأوقات، من كل نوع ولون، وكل ما تخزنه الذاكرة وتتملاه العين.

وليس هناك ما يشغفه كالحديث عن مفاتن الأرض، وأعراس المروج، وترنم
 الصدور بخفقات القلب وتهايج المهج في هدأت الليل وتنفس السحر.. لا قيمة عنده، لكل

رفقة هذب أو شهقة جنان، أو غمرة عناق، لم يصاحبها إغفاء سنبلة، ولم تَشْمَخ فيها سندية في سفح رابية، ولم تتفطر كروم الدوالي عن رشع الخوابي.

تقرأ ديوانه كله، وينداح البصر أمام قصائده، فتجد أن الشاعر لم يقفل عن وجه، أو حنوق، أو سرحة من وجوه الطبيعة وحناياها، وسرحات أنيمها... إلا وله حضوره، ووقعه، وصداؤه في هذي القصائد المطرزة بأشعة القمر، وهديل الفجر، المدبجة بتواشيع العذارى.

اقرأ، على سبيل المثال، قصيدة «عرس الهضبة» ذات الثلاثين بيتاً، لا تجد فيها بيتاً واحداً ليس للطبيعة فيه حضورها وأثرها المباشر:

ما للزنايق فوق النُبع خالعة

عذارها؟ أشباب النُبع يُغويها

ما للزنايق تلوي فوق جدولها

غريانة الحُسن فئان تغريها

سكرى الجمال يُضفي الحُسن غريتها

كما تضفي عروس في لايها..^(١٩)

ومن هذا القبيل قدر كبير من قصائد الشاعر السوري الموسوم من أقصاه إلى أقصاه بالصبغة الرومنسية - عتيق أنور العطار الذي لم يُنشر له من شعره إلا القليل، والباقي مخطوط..

أما الذي نشر فهو ديوان «ظلال الأيام» ذي الثماني والعشرين قصيدة، معظمها في الحب والطبيعة، والباقي في بعض المناسبات العامة والرموز الإسلامية.. من هذه القصائد، «نمر» البالغة تسعة عشر بيتاً، لم يخلُ بيت واحد فيها من معلّم أو أكثر من معالم الطبيعة، وإليك هذه المعالم بحسب تسلسل أبياتها، نورد الفاظها فقط، للتدليل على صحة ما نقول، مكتفين بواحدة لكل بيت.. الدوح، العطر، الأزاهير، الياسمين، الحقول، البلبل، النّهير، الروض، المساء، الغيوم، الحقول، الندى، الربوة، الوادي، الغيم، الصباح.. وقد نجد في البيت أكثر من مفردة للطبيعة، تأكيداً لاحتفاء الشاعر بهذه المعالم وعمق تأثيرها فيه.

ذاك وادرطعت فيه المسرّت
 وقلبي به الفــــداة تعلّق
 طاف روجي عليه كالغَنيمِ هَيَمَانْ
 واهوى على حماء واخذنق
 غرق لست ارتوي منه عــــمري
 كل نفس في حلمها العذب تفرّق^(٢٠)

وفي قصيدة رومنسية ثانية عنوانها «أذار» يعقد العطار غير صلة بالطبيعة،
 يفتتحها بدعوة حبيبه إلى مواكبة الربيع، والتحلّي بجماليته، واستعادة الحياة المتفتحة
 مع كل نسمة، وكل ضووعة عطر، وسجعة يمامة، وعندلة بلبل: ثم يعرض لأفانين الحركة
 ما بين الشهر الفتّي النابض، والمروج، يلعبان ويتعانقان في وصلات إغراء متبادل،
 فتتشع هي بوشاح الخلود وتهتز من وهج الفتّان، ويزهو هو مما يضيفه على الروض
 والحقول والخمائل من أعراس الخضرة الموّارة بالحنين والانتشاف، استرخت فيها
 الأماسي على نشيد الطيور المودّعة وحفيف الغصون المتهادية.. لينتهي ذلك - في
 القسم الأول - إلى عرس احتفالي بهيج. وهاك مطلعها:

هَلْمَيْ انظري قــــبيلات الربيع
 على معطف السهل والرابية
 سرّت في السموات انفاسه
 فعطّرت الحقل والساقية
 واذار يلعب قــــوق المروج
 كما تلعب الطفلة اللاهية
 يعانقها وهو جَمُ الحنين
 فتُغريه بالمقلة الرانيه
 ويلقي عليها وشاح الخلود
 والوانه العسنية السابيه
 ويبعث فيها شعاع الهوى
 فتتهتز من وهجه صابيه^(٢١)

وهكذا حتى نهاية المقطع الأول من القصيدة، وقوامه واحد وعشرون بيتاً.. وما تبقى من القصيدة موزع بين المخاطبة الوجدانية للحبيبة، والعودة الى الطبيعة بين الفينة والفينة.

ولكن القصيدة الرومنسية بامتياز، في ديوان العطار، هي «لبنان» ذات الستة والثلاثين بيتاً، وقفها الشاعر على وصف المشاهد اللبنانية الأسرة.

غني القسم الأول بلبنان عامة، بتلجه وهضابه ورواييه وقراه وينابيعه وغاباته وبحره. تخلّل ذلك بضعة أبيات صاغها العطار بكثير من الجودة التي شارفت الإبداع من مثل قوله:

والروابي توسّدت راحلة السُّحُب
بِوَنَامَتٍ عَلَى وَشَاحٍ مُرْقُوقٍ
والذرى البَيْضُ فِي الْعِلَاءِ تُسْوِرُ
حِوُومَتِ تَكْشِفُ الْخَفِيَّ الْمُغْلِقُ
والقرى غلغلت بأخبية الغد
بِوَضَاعَتِ بَيْنِ الْغَمَامِ الْمُنْقُوعِ^(٣٢)

ثم أفرد مقطعاً خاصاً برحلة، وآخر لصنّين، وختم بوقفه ثانية مع لبنان، وما انطوى عليه من أبيات سحر وجمال ضاهى فيها الشعرُ ما عبّر عنه وحدث:

إيه لبنانَ يَا نَشِيدَ الْإِنْبَاشِ
دُرُوبِا صَوْرَةَ النِّعَمِ الْمُحَقَّقِ
دِرَجَ الْحُبِّ فِي ثَرَاكَ شَهِيّاً
وَلَهَ قَسَمَتْنِ تَرْوَعُ وَرَوَّقِ
وبأعطافك الرقيق الحواشي
وقفَ الحِسْنُ خَاشِعاً، ثم اطرق^(٣٣)

على هذا المنوال تقريباً ينسج شعراء سوريا المعاصرون، على تفاوت في الجودة والأصالة وبحسب عمق التجربة وغنى المعاناة، وإن كانوا في معظمهم، وفق ما يرى جلال فاروق الشريف، كلاسيكيين لأسباب كثيرة فصلها في كتاب خاص يحمل عنوان:

«الرومنتيكية في الشعر العربي المعاصر في سورية» الذي لم تحظ فيه الرومنطيقية إلا بالنز اليسير، حتى لرائد الرومنطيقية في الشعر العربي السوري المعاصر، وصفي قرنفلي الذي يقول عنه الشريف، في معرض حديثه عن ديوانه « وراء السراب»:

«إن من يقرأ ديوان وصفي قرنفلي «وراء السراب» الذي يقع في ٢٤٥ صفحة ويضم قرابة ٨٥ قصيدة شعرية، يستطيع أن يلحظ بسهولة ودون كبير عناء أن وصفي قرنفلي شاعر كلاسيكي في أوزان شعره وتفعيلاته وقوافيه...»^(٢٤).

وعبثاً يحاول الكاتب تأكيد رومنسية قرنفلي؛ وكل ما استطاع تأكيده في الفصل المخصص له أنه شاعر مكابر، رافض، ثائر متمرد على صيغ النقد والتصنيف الشعري المنسوبة إليه.. الأمر الذي يؤكد السمة الكلاسيكية العامة لشعراء سوريا في المرحلة الممتدة ما بين الحربين. ولئن توقفنا عند بعض الشعراء، فلاستيفاء عناصر الموضوع واستكمال رسم الخطوط الكبرى للقصيدة الرومنسية الشامية، من غير أن يعني ذلك تكلفاً في كشف الحقيقة الأدبية، وانتقاصاً من قدر الشعر الرومنسي المعثور عليه في نتاج شعراء هذه المرحلة.

فما ذكرناه، ونذكره فيما بعد، من قصائد وشواهد، هو من صميم الشعر الرومنسي، له مكانته وجماله ووقعه وخصوصيته في النتاج الشعري الشامي المدروس. وما أردناه من هذه اللفتة الاعتراضية، وضع الأمور في نصابها وتجنب التعميم الذي قد يتبادر إلى الأذهان، جرأ رأي أو حكم نقدي لهذا الشاعر أو ذاك..

استطرداً لهذا التوضيح العارض، نتوقف هنيهات عند بعض الشعراء السوريين الكلاسيكيين في قماشاتهم الشعرية العامة، الذين فاضت قرائنهم الشعرية بقصائد لا تقل صدقاً وانتماءً للرومنطيقية عن قصائد كبار شعراء الرومنطيقية في بلاد الشام.

من هؤلاء: الشاعر المطبوع محمد البرزم الذي ترك ثروة شعرية لا بأس بها شبيهة بما ترك غيره من الشعراء المعاصرين له، وفيها نسبة من النوع الرومنسي، لا يستهان

بها ، وذلك في قصائده المتنوعة عن الوطن والإنسان وأعلام الأدب المرموقين، والحرب والحب والطبيعة، وغير ذلك مما أفرزه قلمه المتدرج في حرفة الأدب، تدرج القدماء، المحصّل ثقافته تحصيلهم، ومع ذلك فقد أوتي من موهبة الإحساس الفني والتقاط الصور السانحة، واصطياذ المعاني، ما جعله واحداً من شعراء جيله يقف منهم على درجة متميزة.

كتب البزُم قصيدة طويلة في دمشق، وصف فيها الغوطة، ونهر بردى، فأجاد وبرع، مصطاداً فيها أجمل المعاني والصور^(٢٩)، وكان وصفه للغوطة مدعاة إعجاب وتقدير لما أضفاه من رقة إحساسه وغرابة خياله، مُحدثاً ما يشبه الدغدغة الذوقية، والهزة الطرية في وصلة غناء راقٍ أصيل أو إنشاد مترنم:

أُنَى التَفْتُ فـجـبـدولُ مـتـرَنَّم

أو نائِجٌ في أيكهِ نَغْمٌ ريد

... عذراء تحسبها العشية مومساً

نُغري بزيتها الفحول المنيّدا

غَنجت قدغيفها النسيم كما انتحت

أبدي الخلاعة في الصدور نُهودا

وثنت معاطفها الغصون فكلها

ثمِلْ يُعانق من أخيه قيودا

يتمازجُ الدمعان، دمعُ غمامها

بحبّيس خضرتها فتنبُزُ عُودا^(٣٠)

٢ - موضوعة الحب:

لا جدال في أنّ الحب، عصبُ الأدب الرومنسي على مر العصور، منه يحوِّك الشعراء خيوط قصائدهم الرومنسية، ويغزلون رؤاهم وتصوراتهم، ولأجله يبحرون إلى المجهول في غياهب الطبيعة، ويتحللون من كل أشكال الواقع والمادة التي تحيط بهم إحاطة القضببان والقلاع الحصينة بالسجناء، ومن دونه يفقد الأدب حرارته وحيويته، ويصبح كلاماً تزويقياً أقرب إلى الصنعة الحرفية منه إلى الخلق الفني وإبداع الأشياء.

ومن النادر التعرف الى شاعر لم يعرض لتجربة الحب في نتاجه الشعري، مهما بلغ التحجر في قلبه وهيمن الحسُّ العلمي العقلاني على كتاباته واهتماماته.. الفرق بين هذا الشاعر وذاك، أن أحدهما شَرَّق في الحب وغرَّب وصَلَّى بناره، والآخر غلبت عليه الرصانة، والجِدُّ، ولجِم نفسه عن صبوبات القلب واضطراب العاطفة، ولكنه ظلَّ إنساناً له مشاعره ونزواته العابرة، تُملِي عليه، في لحظات ضعفه الإنساني، بعض الخطرات الشعرية المتوقدة العاطفة، العذبة الوقع، يستعويض بها عن الكَبْت الذاتي والصدود المستتر؛ وقد يُقْضِي الأمر إلى إسترسال شعري، وغنى فَنِّي يجعلان منه شاعراً غنائياً رومانياً له مكانته وحضوره.

ويُعد الياس ابو شبكة من أكثر شعراء هذه المرحلة عناية بالحب وصياغة قصائد رومانية ممتازة له.. كل نتاجه الشعري يدور على الحب، ويتمحور في المرأة التي وَجَدَ فيها البديل عن الواقع والحلم الذي سعى إليه في مطلع حياته، تخلصاً من أدران واقعه الاجتماعي الرازح تحت عبودية الجشع والتعصب وسلطة المال، فانطوى يائساً، وانكفأ على نفسه متخذاً موقفاً سلبياً من الحياة، مكتفياً من نضاله المبني بنقدات وصيحات شعرية يُطلقها من حين لآخر في ثنايا قصائده، ليعود من جديد إلى ذاته وعالمه الخاص المُشْتَهَى^(٣٧). فكانت «قيثارته» الأولى، ثم «أفاعي الفردوس» ثم «الألحان» ثم «نداء القلب» ثم «غلواء» ثم «إلى الأبد».. حلقات لموضوع واحد رئيسي هو المرأة والحب، التوأمين غير المنفصلين، المتلازمان منذ بدء الخليقة حتى يوم الدينونة.

وعندما نقول بالحب، فإنَّ الإطار الحقيقي والمثالي، له هو الطبيعة التي كثيراً ما فجَّرت الأحاسيس وهيجت الكوامن القلبية؛ وكل قصيدة حب، خارج هذا الإطار، قاصرة، منكفة على ذاتها، أحادية التأثير.

فلا الحب خارج ملكوت الطبيعة سائغٌ مؤثِّر، ولا الطبيعة الخاوية الشاغرة، جميلة. لو لم يكن حبٌّ في كنفها، لوجبَ خلْقُه أو تخيله واستحضاره. وعندئذ يسمو الشاعر في رحاب الغناء الذاتي والحوار الهامس. فكيف إذا كان القلب مترعاً بالحب مغشياً عليه من شدَّة الخفق والانعصار؟.

نَمْ يَا حَبِيبِي نَوْمَ الْهَنَا
نَامَتْ عَيُونُ الزَّهْرِ
وَنَامَ إِلَّا الْمَنَى وَالْقَمَرُ
حَتَّى النَّدَى نَامَ وَالنُّسَمُ..

قُمْ يَا حَبِيبِي، يَدُ الظَّلَامِ وَدُعَتْ مَهْدَكَ
وَحُمْرَةُ الْأَحْلَامِ وَرُبْتَ خَدَّكَ

عُذِّ يَا حَبِيبِي، عَادَ الْقَطِيعُ
وَغَسَّامَتِ الدُّورُ وَالْمَغْصَانِي
وَانْقَلِ لِقَلْبِي مِنَ الرِّبِيعِ
مِمَّا حَنَنْتُ الْعَطْرُ وَالْأَغْصَانِي^(٢٨)

وينتقل صاحب «غلاء» من المناجاة الهادئة، وتصوير الأحلام والأمان، يرسلها مع أثير الشعر إلى محبوبته.. إلى ولوج معبد الحب، يقف فيه خاشعاً متبتلاً مرتلاً صلاة العابد الضارع، قائلًا، في القسم الأول من مطولته الدرامية الغنائية «إلى الأبد»:

أُحِبُّكَ، وَالْدُنْيَا سَحَابٌ مُقَرَّرٌ،
سَرَابٌ، وَقَبِضُ الرِّيحِ حُلْمٌ مَكْسُورٌ
جَعَلْنَا خِيَالَ الْحُبِّ فِيهَا حَقِيقَةً
فَنَحْنُ عَلَى وَهْمِ الْمُحِبِّينَ جَوْهَرُ
أُحِبُّكَ، وَالْدُنْيَا تَغِيْمٌ بِنَظَرِي
غِيْشَاءٌ عَلَى عَيْنِ الشُّبَابِ مُخَبَّرٌ
أَرَى النَّاسَ مِنْ حَوْلِي شَخْوصاً غَرِيبَةً
وَكُلُّ غَرِيبٍ حِينَ تَاتِيَنَ يَحْضُرُ
أُحِبُّكَ، وَالْدُنْيَا طَنِينٌ بِمَسْمَعِي
كَأَنِّي بِالْدُنْيَا حَدِيثٌ مُقَوَّرٌ

أحبك... ما أشهى صداها بمسمعي

سماع لأحلامي العذابِ مُصَوَّرٌ^(٢٩)

وفي ديوان الأختل الصغير، قصيدة، من ثماني رباعيات، عنوانها : «تراتيل المغيّب» من أجمل الرباعيات الرومنطيقية في الشعر العربي بعامّة، وقصائد الأختل بخاصّة. إنها سلسبيل الشعر الرومنسي: شدواً وصوراً وتراكيب وإيماءات متناهية الرقة واللفف.

وافقَ العنوانُ المضمونَ، فكانت كل رباعية ترتيلاً سكونياً، أو قل: تسيجةً مسائية تؤلّف مع تسابيح الكائنات المودّعة، ما يمكن تسميته «سنفونية المغيّب» التي يبلغ عدد العازفين فيها والمنشدين، البلايين ما بين إنسان وحيوان ونبات وجبال وبحار وأنهار... كلُّ له إسهامه، ونغمته ووقعه وتأثيره.

ولما كان الأختل مسكوناً بالجمال، مشغوفاً بالمرأة، اكتفى من سنفونية المغيّب بحركة واحدة (Allegro Moderato) هي حركة العشق والوصال مع المرأة... تسيطر عليها آلة الكمان بمصاحبة الناي: آلة النفخ الخشبية التي تصور لواعج القلب وتضوّر الجسد في لحظات الوداع. وهذه الآلة، مع آلات العود والرياب، أكثر آلات الموسيقى العربية استخداماً في الشعر العربي، لبساطتها، من جهة، ولصدق تمثيلها الأشجان ومعاناة النفس مع حدثان الدهر وصروف الأيام، من جهة ثانية:

أهـ ما أحلى الحمـيماً

تحت أنـيـال السـكـونِ

والهـوى يوحـي إلـيـها

برسـالات العـيـون

كلـمـها غـنـيـتُ لـحـناً

فـي ديار البـلـبل

سـرقَ اللـحـن والقـفا

هُـ باذن الجـنـونِ

ليس مما يُشجيك مني
نَفَمَاتٌ في فممي
إنها والهف نفسي
قطرات من دممي

ويختم ترتيلته برياعية، لامساً موضعاً جمالياً حسناً بالغ التأثير في قصائد الغزل:

كُلُّمِمَا رُئِلَ نَهْدَا
لتراتيل المغيب
صَفَقَ القلبُ ونادى
يا حبيبي... يا حبيبي (٣٠)

رفع الاخطأ من درجة الصبوة للنهود، الى منزلة الإنشاد المرتل المجود... إنها الوجة الأنصع في علاقة الشاعر بالجسد، واشتهانه الذي لم يخرج فيه عن حدود النشق والارتشاف تمارسها الأطيوار والفرشاشات.

وهكذا، عوضاً عن السمو نحو المراتب فوق الإنساني سَمَا الاخطأ الى الأدنى، فحاكى الأزامير والأطيوار، وهي منزلة لا تقل سموً عن المستوى الملائكي، لأننا، مع محاكاة الطير والنحل، بلَغْنَا ذروة التعفف الإنساني، ومنتهى السلوك العشقي الراقى. فهو عشقٌ وغرام بلا دَسٍّ؛ أما العشق الملائكي أو النجمي، فهو سلوك غُيٍّ ما ورائي لا علاقة له بعشق أبناء الأرض والمجتمع الإنساني.

ومن شعراء الحب وأمرء العزف على أوتار النفس التائقة لمعانقة الأحلام، في كل الأوقات وكل الأصقاع، صاحب «أرجوحة القمر» صلاح لبكي الذي رَقَّتْ عبارته الشعرية ورهفت ريشته، فتناول موضوعه الحب في معظم أعماله الشعرية وورف كالفراش فوق ربوعه، لا تعوقه وسيلة ولا يحتاج إلى أجنحة.

قصائده الحبيبة فُسَحَ روحية يرتبط مداها ومدارها بقوة أجنحته وطاقتها على التحليق. ونرى أنه لم يُعَدَّ ليبلغ مراقي النسور، ويُغرب إغراب الكواكب والنجوم.

فنسمعه، في وصلة ينقل فيها إحساسه بين مَرَج عيبر وروضة نسيم، قائلاً، من قصيدة «الانفلات» محاكياً قفزات الجنانِب وتحويم الفراش:

فــــــعلـى الـريـبع تَنقُـلـي
وعلى الـورود تـوسُـدي
وتَبُـثُنـي النـسـماتُ طـيـباً
مــــســــتــــحـيـل الـمـورـد^(٣١)

ثم نسمعه وهو يتناجى مع ذاته، في شبه طوافٍ بحريٍّ على زورق شراعي، يرتادُ جزيرةً إثر جزيرة، ثم يرسو عند خميلةٍ هاجعةٍ على شاطئٍ بعيدٍ، قائلاً:

مَنْ لِنَفْسِي من هوى نَفْسِي وراء المسـتـحـيـلِ
ولقـلبي من اغـمـانـيـه ومن وِجـدٍ و سـوـلِ
الـمـنى يا قـلـبُ لو تَنقُـعُ مـنـهـا بالـقـلـيلِ
ايـهـا الثـمـاكـل في جَنـبـي يا رَجـع هـيـلِ..^(٣٢)

قصائد القلب ورجعات الهديل، تعمر أشعاره وقوافيه، وتحوك لنا أغاريدَ تفرلها صبايا الحقول على بياضِ الحصاد، تُرتلها حساسينُ المساء: قُبلةً من هنا، وضمةً أو شهقةً وصلٍ من هناك.

ولا أراه إلا كطيور الأبك في غدوها ورواحها، وإنشادها وسكونها، مفترقاً دائماً عما يبهج، ويبعث الدفء في الأعماق:

تُنبتُ الطـيـرُ الأمانـي فـعلـى
كلِّ شـيءٍ أـمَلُ مـنـهـا مُضـاء
للربيع الطلق من أنفاسـهـا
ذلك التـيـبـة وتلك الخـيـلاء
والضـيـاء السـمـع لولا وجـنـها
وتناديـهـا، لما شـعُ الضـيـاء
والمسـاء التـمـعِبُ الحـالِمُ إن
لَم تَغْنِ الطـيـرُ، لا يغفـو المسـاء^(٣٣)

إن حدثت، طفت، على صفحة اليمّ تسابيح اللؤلؤ.. أو حنق نحو البعيد،
ارتسمت أسراب اللقلق فوق غابات النخيل.. لا ينفك الحلم يعانقه، حتى البيات في
الأمانيات الزرق:

يَغْنَى مَعِيَ مَا كَانَ مَعِي وَلَا
يَسْلُمُ حَتَّى الْإِمِّ الْمَرْهُوقِ
أَمَا حَبِيبِي فَهُوَ ذَاكَ الشَّدَا
كَـ سَـانَهُ طَيْفُ الْهِنَا الْأَزْرَقِ^(٣٤)

على غرار صلاح بكى، وسعيد عقل، نحا الشاعر اللبناني المعاصر فؤاد
سليمان، فأنشأ قصائد متنوعة في الحب، نظم فيها حبات قلبه، وأهات لياليه
المرتنحة بأطياب من التَّدُّ ومساكب الورد والريحان، وما اشتملت عليه قصور الممر
والمرجان في غابر الأيام..

نثر فؤاد سليمان هذه الدراري في عدد كبير من قصائد ديوانه «أغاني تموز» ما
بين قصائد تقليدية النسيج، وموشحات ومقطعات خفيفة، رشيقة، يؤدي عليها العشاق
رقصات التانغو ذات الحركات الوئيدة المتهادية، ويرد الرعاة بعض الحان المساء
يصحبون فيها قطعان مواشيهم إلى حظائرهم.

من هذه القصائد موشحة من ثماني خماسيات - وما أكثر ما نظم الرومنسيون
القدامى من هذا القبيل! - أودعها سليمان نثار أحلامه المضمخة بالشندو والحنوّ
وشرع فيها الخيال السمع الرطيب.. محور هذه الموشحة، كمعظم الموشحات، المرأة، ثم
المرأة التي لا يسع الشاعر الحديث إلا وضعها ضمن هالة قسسية من جوارح الطبيعة
تصبغُ الآهات المسكوبة، بلوانها الزاهية، أو القاتمة، وتخلع عليها من الحانها كل ما
يترامى إلينا من بديع الأصوات والأنشيد، تُطلقها الطيور والزواحف والمواشي وكل
ذي حنجرة ولسان.. تتناغم جميعها وتنعقد غدوات وأصائل، حزماً ضوئية وأغماراً من
الجمال المخبوء في محارات الينابيع..

مَرَرْتُ فِي خَبِيْثِي
أَحْلَى مِنَ الْخَبِيْثِ الْإِلِ

اطيبَ من نيســــــــــــــــان
يمرُّ في التســــــــــــــــلال
وينشــــــــــــــــر الالوان

مسررت في خــــــــــــــــيالي
يلقُك الحــــــــــــــــريزُ
يشــــــــــــــــتاقك الســــــــــــــــريزُ
تحلُك الــــــــــــــــيالي
اسطورة الزمــــــــــــــــانُ

وكــــــــــــــــان ملاء بالي
فــــــــــــــــنــــــــــــــــر من الالائي
مــــــــــــــــشــــــــــــــــرُوع العــــــــــــــــلالاي
ابنــــــــــــــــيه من خــــــــــــــــيالي
ومن خــــــــــــــــيسال الجــــــــــــــــانُ

من صــــــــــــــــنـــــــــدل وطيــــــــــــــــب
ابنــــــــــــــــيه يا حــــــــــــــــبيبي
من مــــــــــــــــرمر عــــــــــــــــجــــــــــــــــيب
ما عاش في خــــــــــــــــيال
من جــــــــــــــــزر المرجــــــــــــــــان^(٣٥)

كل خماسية بطعم، ولونٍ ووقع.. لكنها جميعها منسوجة من جدلية واحدة،
ضَفَرها الشاعر خُصلاً خُصلاً، لتؤلف عالم اللوحة الشعرية المتشابكة
الظلال والأضواء..

ومن قصائده المصفورة على أهازيج الربى وأنفاس الفجر، واحدة من ثلاثة عشر بيتاً، كل واحد منها نغم قائم بذاته، اشتقُّه من ملامح محبوبته، وتقاسيم وجهها الشاحب وصوتها الحنون المتهدِّج.. صرَّ فيها قلمه وهو يخط نجواه ويذرُّ رواه، وانتابه هُلُوعٌ من أن لا يُسفر نشيده عن شيء، ويتطفئُ جمار الجوى العذري المعرَّش على غصون الأبيات وعساليجها الربيعية.

يا سُحُوبَ الغروب... أيُّ إلهٍ
مات في جَفْنِكَ الجريح سَناء
أيُّ فَجَرٍ على جِيبِينِكَ بِخُرٍ
خَنَقَ الليلُ، يا هواي، هواءُ
إنْ في صَوْتِكَ الحنون جراحاً
الفُ أمْ تموجُ فـيـهـه وأهـ

أنا أهواك، يا سـمـاء، غناء
رجعَ الجدولُ الرخِيُّ صـداه
أنا أهوى على شِفاهك شـيئاً
غلَّ في فتحة الشِّفاه وتاه
أنا أهواك... كيف كنتِ، جراحاً
في ضلوعي، أم ضلَّة... أم صـلاـه

يا هنا قلبي الوجيع عليه
ظلُّ عـذراء حلوة... يا هناء^(٣١)

قصيدة الهوى العذري.. وكل قصائد الرومنسيين، هي في الحقيقة من هذا القبيل: غرامٌ مشبوبٌ تصلى به القوافي، فتخرج مبهورة الجرس، حيَّة الإهاب، لا تكاد تنطق عن أية رغبة جسدية مصدرها شهوة أو نزوة عابرة.. إنما هي ذوبٌ لُوبٍ ظامنة، وشهدٌ حنينٍ لتلاقٍ خارج الزمان والمكان، أو قل:

لا يسمع المكان احتواءه، ولا الزمانُ تحديد مداهُ وكيانه..

«انا اهوak يا سُعَادُ.....» «انا اهوى على شفاهك شيئاً..»

حتى عندما ينزع الشاعر إلى الجسد، ويتمرّعُ على ضفافه، ويعتلي غارب موجه، يحترق الكلام على مذبح العفة، ويشمخ الخيال محدثاً عن نبيب السكر في الضلوع، ويحة الضوء في الأعطاف.. فترتسم لك ظلالُ العناق الحار والوصال السريري، في غفلةٍ من الوعي، ولا تتحسس شيئاً من ذلك، أو تتراءاه في ظنونك وأوهامك. كقوله من قصيدة: «السرير الأحمر»:

أحسُّكَ في وحدة المضجع
لهيباً تسلُّ في اضلعي
أحسُّكَ في انرعي خلجّة
تموتُ وتغنّي على انرعي
اشدُّكَ في جنة المبيتلي
وبي عطشُ القفر للمنبع
فأطبقُ ثغري على جمرة
واغمض جفني على شعشع
ففي الليل من عُرسنا غصّة
وفي خاطري سكرة لا تعي^(٣٧)

لا مزية في صراع الرغبات المكبوتة في دخيلة الشاعر، وسمو الشاعر وعفة السلوك.

صراع ترجمته الأبيات بصدق، ولا سيما البيت الأخير و«غصة الليل» التي تنمُّ على صبوة الجنس المتلججة، و«سكرة الخاطر» التي تنمُّ على العفة والنقاء.

ونرى أنه ، بقدر ما يتعاضم الصراع بين الرغبة الجسدية وجوى الفؤاد الروحي، يرقى الأداء الشعري ويعمق الاحساس بالجمال الغرض الأكبر من الأعمال الإبداعية.

وقد يرقى الحب الرومنسي الى اسباب علوية شاهقة، فيشارف العتبات القدسية، فيُسمَّى الحب الصوفي، من غير تصوف لا في السلوك الطقسي ولا العقيدة الفكرية الغيبية..

وهو ما رأيناه جلياً في بعض قصائد الياس ابي شبكة، وبخاصة قصيدة «أنتِ
أم أنا» ذات التسعة الأبيات، التي اهتدى إليها الكاتب العربي رزوق فرج رزوق في
معرض دراسته لمجموعة «نداء القلب» التي استعاد فيها الشاعر فرح الحب وجذوته في
حبٍ عارم مع محبوبته «ليلي» وأدرك فيها - أي المجموعة - رتباً عالية من تصوير
المعاناة القلبية، وصولاً إلى المراقبة الصوفية:

جمالُك هذا أم جمالي؟ فإنني
أرى فيك إنساناً جميلَ الهوى مثلي
وهذا الذي أحيا به أنتِ أم أنا
وهذا الذي أهواه شكلك أم شكلي
وحين أرى في الحلم للحب صورةً
أظنُّك يجري في ضميري أم ظلي
تريِّعُ كلَّ الحب في كلِّ ما أرى
أمنَ رُوحك الكليِّ هذا السُّنْفا الكليِّ؟

«إنه حبٌ مجنَّحٌ له من سعة المدى ما ينطلق فيه جناحا الشاعر بعيداً، وما يجعله وجداً
صوفياً يتحد فيه الحبيبُ بالحبيب ، وتتجلى صورة الحب في كل المرنثات».^(٣٨) ويُعَدُّ رزوق
عدة مقارنات لبعض أشعار أبي شبكة وما يشبهها في أشعار الصوفيين الكبار، كالحلاج،
وابن الفارض، منتهياً إلى تجاوز أبي شبكة مسألة الاتحاد بينه وبين حبيبته، إلى وحدة
الوجود بضمُّ الطبيعة إلى اتحاد الحبيين، وذلك في قول شاعرنا واصفاً حبه العارم:

أراه على المنحنى والخليج
وفي هذه الغاية الجارية
وفي ما يقوَّتُ عروقَ الدوالي
وما يضمُرُ الكرمُ للخابية

وهذا لا يعني أن شاعرنا قد انخرط في سلك الصوفية، ومرَّ في منعطفات
الغيبوبة، «ولكنه - كما يقول رزوق - كان إذا انفمر في التعبير عن تجربته الشعرية،
شغله الأمر عمن يجالسونه، وعما حوله، واستعاض عن غيبوبة الصوفي بأحلام
الشاعر الرومانسي»^(٣٩).

إن درجة السمو في الحب الرومنسي، لا حد لها، إلا في اللانهاية .. هناك ينتهي ويتلاشى احترافاً ضوئياً ينتشر أرجؤه في الكون، وتتردد أصداؤه في الأسماع.

ولو أردنا التوسع في رصد هذا الحب الأثيري، لدى شعراء الشام ما بين الحربين، لرأيناه في عدد كبير من القصائد، على شيء من التفاوت، والتداخل، تبعاً لأفق الشاعر واتساع نطاق التجربة والمعاناة. ونكتفي من ذلك بوقفة قصيرة مع شاعرة شامية أردنية عركت الحياة وعانت من فصولها ومتغيراتها. وقطفت من لبانات القلب ما جعلها تشدو بهمس، وتشكو لظاها بخفاء وتعرض (لقسوة الدنيا وإعنات القضاء، ولمساة الشباب يرتج لها قلب الحبيب)^(٤٠). هذه الشاعرة هي فدوى طوفان، التي طوّقت كثيراً في عالمي الحب والنضال، وانعصرت عشيات وأسحاراً، وألقت برحالها عد شاطئاً أو روضة أو ظل زيتونة، تبيثها مخبوء صدرها وتحلم أحلامها وتزبد أوهامها، فكان لنا زاد شعري رومنسي أصيل، نتوقف هنيهة عند واحدة من قصائده، وهي «سُمو» البالغة خمسة وعشرين بيتاً شعرياً من المتقارب، الذي يصلح أكثر من غيره من البحور، لتصوير التجارب القلبية الموهلة في المعاناة الوجدية.. ومما جاء فيها:

أحبُّكَ للمفنِّ، يسـمـو هوأك
بنفسي نحو الرُّحَاب العلى
سمووتُ بقلبي وروحي فراحا
يفيضان بالشعر شعر الهوى
... ومن عــــجب انني لا اراك
ولكن أحسُّك روحاً هفا
يحنُّ إليّ ويحنو عليّ
وينساب حـولي هنا او هنا
رقيقاً شفيفاً كنور الصباح
زكياً نقياً كقطر الندى

فيا ايها الروح، ما انت؟ قل لي
انت من الله روح الرُّضى؟

تُرى شِعْ نورُ الإله بنفسي
ليجلو الطريق، ويهدي الخطى

أخالك صورة حُبٍ كبير
جَلاها لعيني وحي السُما
تُهيئ رُوحِي لصوفيّة
وتنفُضُ عنها غبار الثرى^(٤١)

قصيدة الحب الطهور، تحول شيئاً فشيئاً الى معراج صوفي.. وهذه سمة رومنسية تراءت لنا لدى كبار الرومنطيقين، فجنح بعضهم نحو التماهي بالحبيب لدرجة التوحد الكلي، كما عبّرت عن ذلك سيرة الشاعر الفرنسي ألفرد دوموسّي عقب فشله الذريع في حب جورج صاند، ملهمته وسيدة عشقه حقبة طويلة من حياتها، فكان يناجيها ويجالسها، ويؤاكلها ويحاورها، في قصائده الطويلة (الليالي) في نطق الطيف والخيال، لا الحقيقة العيانية..

ويعضهم سَمًا في حبه الى مشارف السماء، فعانق النجوم والملائكة كحال لامرتين مع محبوبته (الروائية) جوليا - وبعض شعراء الرمزيّين كما لارميه وفرلين ونوفاليس.

وعندما تحب المرأة باخلاص وتنقل تجربتها الى مدائن الشعر، ترقّ الأحاسيس ويلطفُ الشوق وتتطهر الكلمات، تفوق فيها الشعراء والكتاب في حالة الحب والغرام نفسها. فكم بالحرى إذا كانت شاعرة عريقة لها باع طويلة في الكتابة الشعرية!

وهي، كصاحب «غلاء» لم تصدر قصيدتها عن سلوك صوفي جهادي، بل عن هوئٍ مشبوب بلغ التراقي، ففاض أنفاساً وأطياباً روحانية صدّعت الجدران والنوافذ وشارفت مقاصير الملائكة.

٣ - موضوعة الألم والكتابة:

كلا الألم والكتابة، من جذر نفسي واحد، هو انحسار الغبطة الروحية عن مداها المطلق إلى حدود ضيقة خائفة، فترتجأ أبهاء النفس وتتصدع، وتشحب الآهات ويتفطر

القلب بتنهدات كلية، ويدخل الشاعر في صراع محموم بين الممكن المحدود، ومواقع التوق الى آقاصي الأحلام وامتداداتها خلف النخوم، وينتهي الأمر إلى بديل أو معادل، هو الابتداع الفني.

تبدأ مسيرة الألم بالارضى واللا توافق، ثم بالكآبة التي لا تعني لدى الرومنسيين الحزن المعهود ومرارة الحياة اليومية، بل هي حزن غائم لا هوية له ولا مسببات محددة، يسيطر على النفس، فتغشى ملامح الوجه أطيافٌ كَثَرٍ وانطواءٌ تتحول وتتطور إلى ألم عميق يصيب ينابيع الفكر والإدراك ويرافق الأثر الفني في صور وأشكال مختلفة.

وعندما يكون الحب والطبيعة، يكون الألم ثالثهما. ذلك أن النفس العاشقة تفيض بالغبطة والحبور أمام ملكوت الطبيعة التي يلوذ إليها أبناء العشق، ويندسون في أحضانها فتحثويهم، وتغدق عليهم من عطفها وحنانها ما يجعلهم أقوى وأسعد المخلوقات... في هذه اللحظات العارمة يستيقظ الوعي في ضمائرهم يُنبههم إلى حقيقة واقعهم ومحدودية الفرح والسعادة في بنياهم، وأن هذا الرغد سرعان ما ينتهي، وتعود الحياة الى سابق دورتها اليومية المجبولة بالكدر والرياء والمصانعة والطمع والضعف... الأمر الذي يحول دون التمتع الخالص بفء الحزن الذي يضمهم، فيحلوك الأفق، ويريد الأديم، وتغزوي القلوب بنسيج الدمع، ويختلط الفرح بالحزن والسكينة بالقلق والاضطراب؛ مصير مقسوم لا مناص منه، وقلق محتوم لا سبيل إلى مداواته.

هكذا عبر لامرتين وفينيبي وكيثس و وورنر وورث وغيرهم في مثل هذه الحال،

فنقرأ قصيدة لامرتين «التقاسيم – Les preludes فنستمعت وتأمل:

الموجة التي تلثم هذا الشاطئ

ممٌ هي تشكو إلى ضفافه

لماذا القصبة على رمال الشاطئ

ولماذا الساقية تحت الظلال

تجعلان المؤلف الروحي، حزيناً؟

مَمْ تشكو الإمامة البريئة
عندما، في الغابات الموحشة
وحيدة بالقرب من زوجها،
تنفض أجنتها بالحب،
ويخنق هديلها بالقبل^(٤٤)

ونقرأ لألفرد دو موسي، في سره وهو في أحضان الطبيعة:
إني أحب، وأريد أن يشحب لوني
أحب وأريد العذاب! أحب وأهب عبقريتي جزاء قبله..
أحب وأريد أن أحس على خدي
فيض نبع من الدموع لا يمكن أن يفيض^(٤٥)

ونقرأ للياس أبي شبكة قوله - في لحظة اعتلال سديمي:
تُفِيْقُ من الحُلم الشَّهيِّ إلى رُؤْيٍ
كـوابيس في يقظاتنا تنور^(٤٦)

وليس في الأمر غرابة.. إنها الحقيقة، وإنه الواقع، مهما حاولنا التملص أو
الاجتهاد في التأويل.. وقد عبّر الأخطل الصغير عن هذا الواقع بكثير من الصدق وعن
الاصابة قائلًا، في سياق مطولته الدرامية : «المسلول»:

لكنما العشُّاق ، عابثهم
نكر المنايا نكر مُفتنهم
يبكون من جزع لثنتهم
أن لا تكون طويلة الأمد...^(٤٧)

ونقرأ لأنور العطار قصيدتين متواليتين، شبه متناقضتين في المنحى الشعوري،
الأولى بعنوان «فرحة الالم» والثانية بعنوان: «الالم».

تعتريني الهموم فالطرفُ حيرانُ
 مُنْدَى من الدموع مُؤدق
 لي عذابٌ اثنتين: نفسي التي تشقى،
 ونفسي التي أُحبُّ وأعشَقُ
 ضاع عمري كما تضيعُ الدناييع
 وتخفى أمواهها وتغلُقُ
 وانطوى مثلما تمرُّ الضبابا
 وتُويقني خيالها ويُمِرُّ^(١٧)

لقد أوصدت الأبوابُ في وجه الشاعر، واستحال عليه اختراقها، وغدت الحياة قفراً
 وصوراً لا تنتهي، من الكآبة والجهامة، فصار إلى وهم من الأشجان تحوكلها مخيلته.

ولكن الشاعر المفطور على حب الحياة - كما بين لنا في قصيدته السابقة -
 يسترجع توازنه، ويعقد مع ذاته عرى توافقٍ وقبول لما ألحقت به المقادير، وزرعته من
 صنوف الشوك تُوسعه وخزاً وجراحاً، فيُخلد إلى وهدة انكسارٍ وتسليم، ويصرخ من
 فرط شجوه وقرق دموعه:

أنا قيـطرةٌ تنوحُ على الدهر
 ر ودمعٌ على المدى يتـرقـرق
 أنا لحنٌ مُضـضـرُجٌ بالماسي
 كانت النفسُ من تشكّيه تزهق
 هو في الصمـمـمـمـمـم لاعجُ يتَنزى
 وهو في الفكر جـدولٌ يتـدفـق^(١٨)

ونقلب صفحات الشعر المكتوب ما بين الحريين، فنقع على قصيدة غريبة لشاعر
 اتباعي عريق، نشأ وترعرع واشتدَّ عوده، على حفظ أشعار العرب والاشتغال بلغتهم
 بلاغةً وبيانا وبيديعا، وفقهاً وحكمةً وأساليب: ومع ذلك فقد تمكنت منه عاطفة القلب،
 فهصرت كيانه وصبغت فؤاده بخضاب أسود ففاضت في مقلتيه الدموعُ حتى أدركه

حينُ موجع الى قطرة دمع واحد فلم يجد، فكانت صيحة مدوية لاستدرار الدمع
واستحضار الحزن الذي غدا قلة التوسل والترجي..

ذاك هو بدويّ الجبل (محمد سليمان الأحمد) أحد كبار شعراء العربية
المعاصرين ومن ورثة المجد الشعري الغابر، أرقه غيابُ الحزن من حياته، واحتجاب
العبرات في المآقي، فارتاع لهذا المصير الحالك وأنشأ يقول من قصيدة غريبة
العنوان: «نشوة اليأس».

غِيَضَ الدهرُ اَمْعِي
واَحْنِيَنِي اِلَى البُكَاءِ
شَاعِرُ الحَزْنِ اَيْنَ مِنْ
سِحْرِهِ شَاعِرُ الهِزَاءِ
إِنْ لَيْسَ نَشْوَةٌ
ضَلُّ عَنْ مَثَلِهَا الرِّجَاءُ

اَنَا لَمْ أَتِرْ قَصِيمةَ الدَّمِ
عَ حَتَّى فَسَقْتُ دُنُوهُ
أَرْجُو اَمْعِي يَا خَطُوبُ مِنْ
أَمْعِي مَا سَكَبْتُهُ
وَحَذِي الْإِبْتِسَامَ مِنْهُ
يَا فَاِنِّي مَلَأْتُهُ

مَا أَنَا الشَّاعِرُ الَّذِي
وَشْنِيَّةُ بِسْمَةِ الرِّبِيعِ
شَاعِرُ أَكُنْتُ عِنْدَمَا
كَانَ فِي مَقَلَّتِي يَمْسُوعُ^(١٩)

الحزن والدموع أصل الشعر، وسيله الى الخلود.. هكذا يرى بدوي الجبل.

ولعله الأكثر إلحاحاً ودعوة الى غزارة الدمع بين شعراء الرومنطيقية الذين تقنوا بالآلم وانتشروا بجماله بصورة لا مثيل لها. لكن أحداً لم يصل به حبه للعذاب والأحزان، درجة أنكر معها كل شعر لا يمت إليهما بصلة.

وعزز ذلك برفضه الفرح والابتسام، كونهما لم يأتياه بالشعر الصافي، والنغم الهلوع.

في هذا الاطار لا بد من عقد مقارنة وجيزة مع شاعر الآلم المبرح الفرد دو موسي الذي أفرد للعذاب والاكثواء بنار الحب، مساحة عريضة من شعره وحياته وسلوكه، الأمر الذي جعل النقاد، ومؤرخي الأدب الفرنسي، يتناولون سيرته وشعره بكثير من العناية. بين هؤلاء الكاتب الفرنسي جوستاف لانسون، الذي أفرد له فقرة صغيرة في كتابه الكبير «تاريخ الأدب الفرنسي» لكنها كافية لكشف جوهر الشعر في حياته وأثاره. يرى موسي «أن السعادة تَمُضي، لكن ذكرى السعادة تبقى، والشقاء يمضي، لكن ذكرى الشقاء تبقى حميمة شيقة وأعذب بكثير من ذكرى السعادة».

«إن الثروة الوحيدة التي تنوم ملكيتها لي في هذا العالم

هو البكاء الحزين من وقت لآخر»^(٥٠)

كلا الشاعرين، البدوي وموسي، يعتنق مذهب الآلم، ويسعى الى امتلاكه ثروة دائمة تستثير الراحة والاعتزاز، الفرق ما بينهما أن الأول ركب موجة الأحزان في نطاق الشعر، أكثر منه في السلوك الحياتي اليومي.. بينما اتخذت الأحزان والآلم طريقها العريض، في حياة الثاني، سلوكاً وتفكيراً؛ فهو أعرق في هذا الباب وأعمق..

٤ - موضوعات أخرى،

أشرنا في فقرة سابقة، إلى أن الرومنطيقية مذهب أدبي يمكنه أن يتسع لشريحة كبيرة من الموضوعات التي ترتبط بالذات الانسانية، وتتسم بجموح العاطفة وجنوح الخيال، تمثلنا ذلك جيداً في مثلث الأدب الرومنسي: الطبيعة والحب والآلم.

وسنرى أن هناك من الموضوعات ما يمكن إلحاقه بصورة أو بأخرى، بواحد من عناصر هذا المثلث، امتداداً أو تفرعاً وتنعواً.

من هذه الموضوعات: الوحدة، والتأمل، والحنين، والزمن، والخمرة، والطفولة، والحنان الإلهي، والنغم الغابر، والأمومة والفقار، الخ. وهي كلها من مكونات القصيدة الرومنسية لشعراء الشام الذين عرضنا لشعرهم حتى الآن.

● الوحدة والتأمل:

موضوعان متلازمان، يستتبع أحدهما الآخر، ويُعْتَبَرُ كل الغنى إذا انسأب الشعر فيهما معاً. وقد تجلّيا أحسن ما يكون مع أدبيي لبنان والمهجر: جبران ونعيمة.

اتخذ التأمل لدى جبران، طعم الحقول ورائحة القمح المنزوّ فوق الببادر، وهو ما رأيناه لدى معظم شعراء لبنان في هذه المرحلة التي طبعت أدباها بطابع الأرض التي احتضنتهم ونشأتهم على خيرير جدالها وسواقيتها، وهدير رعوها وموجها المتكسر على صخور شواطئها، وهديل طيورها، ولازّورد مياهها وسمائها، ونقاء الثلج فوق قممها.. ولهذا نادراً ما نرى قصيدة في الحب والطبيعة، والقرية والحنين، غير مجبولة برجيعها ممرغة بأطيابها.

كيفما قلبت الطرف في هذه القصائد والنصوص، وجدت أثراً لعين جارية في سفح أو هضبة، أو شِعْبٍ جبليّ، ورجع عنليب في أماسي الربيع والصيف، وجراراً تترنّع من وهج الجوى تميدُ به صبايا الأرياف، ولهفة قلب أذابته الصبابة وخثره الأمل المراد.

وأكبر معاني التأمل لدى جبران ومعاصريه، النفس وما وراءها، وبواكير النهار ونهاياتها، وكلّ ما يدغخ النظر ويكشف الغمّات.

يا نفسُ لولا مطمطمعي

بالخلد مســــــــــــــــا كنتُ أعني

لحناً تغنيـــــــــــــــــه الدهور

يا نفسُ ما العيشُ ســــــــــــــــوى

ليلٍ إذا جنَّ انتــــــــــــــــهى

بالفجر ، والفجر يدوم^(٥١)

ومثل ذلك قول جبران من قصيدة: «البلاد المحبوبة» حائثاً محبوبته على الارتحال
معه الى بلاد بعيدة، عساهما يريان صباحاً لا فضل فيه لمساء أو غسق:

هوذا الفجرُ قسْـوْمي ننصرف
عن بيار ما لنا فيسها صديق
... قد كفانا من مساء يدْعي
أن نور الصـبـح من أياته..^(٥٢)

وتتسع دائرة التأمل مع جبران كلما اتسعت دائرة الحوار، فتعمق الرؤية لتشمل
الكون كله.. وهو ما جسّدته قصيدة «البحر» التي يتخاطب فيها الغاب، والصخر،
والريح، والنهر، والجبل، والفكر.. كما لو كنْ مَجْرات أو نقاط جذبٍ وجودية كبرى.

في سكون الليل لُنا تَنَلْني
يقظة الإنسان من خلف الحجاب
يصرخ الغاب: أنا العزْمُ الذي
انبثته الشمس من قلب التراب
غير أن البحر يبقى ساكناً
قائلاً في نفسه: العزْمُ لي
وتقولُ الريحُ: ما اغريني
فاصلاً بين سديم وسَمّا
غير أن البحر يبقى ساكناً
قائلاً في نفسه: الريحُ لي..^(٥٣)

وهكذا في نظرة شمولية، تنطلق من العناصر المختلفة لتنصب في مصدر واحد
هو البحر الذي يرى فيه جبران العالم الذي تنتهي إليه كل القوى والعناصر.

على هذا النسق تجري نظرة ميخائيل نعيمة التأملية التي تغتذي من نبع
الطبيعة المتمثلة، بالنهر، والفصول وأفاق النفس المضطربة المتغيرة، وهو في كل ذلك
متماوج المشاعر بين الانقباض والانسراح، تارة يغوص الى أعماق الوجود بحثاً عن

سر حركة عابرة.. وتارة يعبر كثنان الزمان، مُقلِّباً الوجوه والأقفاء لعله يدرك معنى الوجود وقيمة الإنسان. وتبقى الطبيعة المראה الناصعة لنقل الأحاسيس ورسم الأبعاد النفسية السحيقة الغور.

واللافت في قصيدة نعيمة التأملية، تفرده في النظر الى الفصول: فلا ربيع ولا خريف، ولا صباح ولا مساء.. مرحلة متجمدة تمسك بخناقها، فلا مندوحة له من الإخلاد الى راحة متلبدة مغبرة من التأمل الوجودي الداكن.

قَد كَانَ لي، يَا نَهْرُ، قَلْدٌ
بِأَضْحَاكٍ مِثْلِ الْمَرْجُوحِ
حُرٌّ كَقَلْبِكَ فِيهِهِ أَهْوَا
ءٌ وَأَمْسَالٌ تَمُوجُ

فَتَسَاوَتْ الْإَيَّامُ فِيهِ
صَبَاحُهَا وَمَسَاؤُهَا
وَتَوَازَنْتَ فِيهِ الْحَيَاةُ
نَعِيمُهَا وَشَقَاؤُهَا

سَيِّئَانِ فِيهِ غَدَا الرَّبِيعِ
مَعَ الْخَرِيفِ أَوْ الشِّتَاءِ
سَيِّئَانِ نَوْحُ الْبَنَاتِ
وَضَحْكُ أَبْنَاءِ الْحُفَا^(١٤)

خاض شعراء المرحلة في مسألة الوجود الإنساني، دوافعه وغاياته، فطرحوها على بساط التأمل والتبصُّر، معتمدين في ذلك مسارب التساؤل الفكري والتصوير الخيالي الذي ينأى بهم عن تعقيدات الفلسفة والجدل الكلامي، إلى نوع من التعرية

النفسية التي ترتسم فيها الأشياء على بساطتها وعفويتها من غير ملاحقة أو معازلة، وتأخذ بلباب الشاعر فيذهب بعيداً نحو البدايات والينابيع، كما رأينا مع صلاح لبكي، في القسم الأول من مطولته الشعرية المتدثرة ببردة رمزية شفافة، هي أقرب الى غنائية الرومنسيين منه الى إيحائية الرمزيين.

وقد سميتُ هذا القسم قصيدة التأمل التاريخي التكويني، من عهد آدم إلى حاضر الشاعر.

في البدء سعادة غامرة وسكينة مُخَيِّمة.. ثم شرود يصاحبه اعتداد بقدرة لا متناهية تصل حدود الكبرياء المريضة التي تتخطى المنطق الإنساني، والاحتمال الفني الأرسطي (Vraisemblance) لتصب في بحر الأراجيف والفكر المتطرفة.

إذا شئتُ غِيضْتُ هذا الفرات
وزحزحتُ لبنان لو أرغبُ
وامس امرتُ الرياح فـهَبْتُ
على الكون صـوْاحـةً تذبُّ
... يقينا إذا قلتُ للشمس مهلاً
تناهى على أفقه المغربُ
ويخفقُ، إما رفعتُ يدي،
وينجابُ، وجة الدجى السُّبِسبُ
وضمعتُ يدي على الكائنات
جميعاً فهنَّ كما اطلبُ^(٥٥)

ثم تنجلي السحبُ البراقة الخالية، ويصحو الشاعر على سامية واقعه وقواه، وكأبية أحاسيسه. وينتهي بمراجعة وجدانية، وتساؤلٍ درامي عن موعد انزراح الحجب الدامسة، وحينونة الخلاص، ويستجمُ شتات حقيقته الإنسانية:

جَعَلْتَ قَتَاكَ شَبِيهَكَ حُسناً
فأرهقهُ الشُّبُهَةَ المعجِبُ

كـمـا نـي مـكانـك فـي كـل عـيـن
فـمـن ذا سـمـيـري و مـن اصـحـب
لـك المـجـدُ كـيـف خـلاصـي مـنـي
و مـا أحـسُّ و مـا أخـسـبُ^(٥٦)

ولئن لم يأتلق وهج الرومنطيقية في قصائد التأمل التي ألحنا إليها، بسبب الغوص الفكري في ما وراء الحجب.. فإن موضوع الوحدة، تَعَوُّضُ ذَاكَ الْبُهَاتِ وتُضْفِي على القصيدة الرومنسية حضوراً في الذات أشد وميضاً.

وهذا ما ألفاه إلينا ناسكُ الشخروب وهو يناجي وحدته، مناجاة حبيبة نائية، حُلَّت في كل الأصقاع، وتقاربت المسافات بينهما، ورقصت طيوفهما فوق القمم وفي الأغوار، وتجاوبت أصدااء التوق والانتشاد، بين الشاعر والوحدة.

سَمَا نعيمة، في قصيدته : «يا وحدتي» التي صاغها نثراً شعرياً، وقد تكون ترجمة عن لغتها الأجنبية، نحو فسخ الضوء النورانية تغني كيانه وتُسْرِيلُه بالغبطة الدائمة، وما ذاك إلا لأنه نفذ من ربق المادة، وقفز فوق الأسوار، واتحد بالقوة الخفية التي تبعث الأمن والانتشاء:

كُنْتُ وإياك وحيدين يا وحدتي
ووحدين سنبقى إلى آخر الدهر
ولكن، لله ما أفسَحنا اليوم يا وحدتي
وما أغنانا!
فنحن بها، وفيها، ومعها
نُصافِحُ الأزل بيئمانا
والأبد بيئسرانا.^(٥٧)

ما أجمل أن تتأش الأشياء وتسلك سلوكاً فوق ما خلقت له.. فالوحدة التي هي اعتزالٌ وتفرد، ومساكنة الفراغ، أضحت كياناً نابضاً بالحركة والحياة بعد أن كانت

حالة عدمية لا وجود لها بذاتها. أراق عليها أنبيئنا من سلاف الشعر وعتيق النجوى، فإذا هي ملاذٌ ومقصد، وإذا هي موضوع جنب وانجذاب، تُعدُّ لأجله الأسفار، وتُشَقُّ الدروبُ والمعابر، وتتحد الأزمنة والجهات.

وتأخذ موضوعة التأمل الوجدوي، بُعدها الجمالي الرومنسي الأرحب، مع شاعرة الوحدة الأنيسية، فدوى طوقان التي نثرت أريج ذاتها الهائمة في دروبٍ لا تدركها الحواس، الحائمة فوق جزر الوحدة، لا تبرح حتى تدركها شمس الظهيرة فتعيا من اللهب، وتسكن في جوف أغنية. وأنى لها ذلك وهي لم تغادر بواكير العمر، ولم تبلغ ضفاف العنوّ فتقوِّضَ أعمدة الحِثان.. بل عكفت على ربابتها تعزف عليها أناشيد التوجع من حياة لم تذق فيها طعم الحَبِّ والخنوّ من لحن رفيق اليف. فكان ديوانها الأول «وحدي مع الأيام» عنوان هذه المرحلة الوحشة حيّزا مكينا في ذاتها، إن غادرتها أو غابت مجموعاتها التالية، فقد اكتسبت الوحشة حيّزا مكينا في ذاتها، إن غادرتها أو غابت عنها فلكي تعاود الحضور والتأثير من جهات ومنافذ أخرى.

معظم قصائد هذا الديوان تدور في فلك الوحدة التي طالما تغنى بها شعراء الرومنطيقية الكبار وفي مقدمتهم الفونس بولامرتين صاحب القصائد الطوال التي تمجد الوحدة وتتغنى بها.

ولعل فقد الأب، والشقيق الأكبر (ابراهيم طوقان)، ثم فقدان أخ ثانٍ.. واحتجاب الحبيب من حين لآخر، وتمثلها له أطيافاً وردية وضبابية.. أذكى شاعرية الأنثى الرفيقة الوادعة، فاطلقت فدوى لقريحتها العنان ترسم جوى الدروب وأهازيج الأصائل، وتعزف الحان العشق الأبوي والأخوي ممزوجاً بعشق آخر له طعم الوجود ومذاق الإيناس.

وحدة فدوى غنيّة الأحاسيس متوهجة الخيالات، فعلت فيها ما لم يفعله الحضور الإنسي، ولا تبلغه اللقيّات المترعة، لأن فيها حوافز على الانتعاق والتواصل مع الكائن العلوي الأسمى، انشدادا لا يلين لحبيب غائب حاضر أبداً، الأمر الذي لا تحققه الأجواء الأخرى.

منذ القصيدة الأولى «مع المروج» يُطالعك وجه رومنسي حالم ببحث عن ظلال الأشياء وأصداء الحقيقة، ويذوب في المطلقات: النقاء، الصفاء، الجمال، الخيال، الغناء الشعوري والوجودي، في إطار من الوحدة والتأمل.

كلها معالم النفس المرفهة الصَّائبة الى الجمال، تعانقه بكل ما لديها من لهفة وحنين، بكل أشكاله وامتداداته المتمثلة في عناصر الطبيعة المبدعة.

منذ الوهلة الأولى تنعقد أواصر التوحد والتوَادُّ بين الشاعرة والطبيعة، تغمرها سَكينة الانتسراح والفتون. وماذاك إلا صدَى الخفقان القلبي المستعر شيئاً فشيئاً في صدر الفتاة الغضة الموثقة الأهداب، لا تجد ما يُسرِّحها من غفلة الوجود وحيرة الأيام، إلا مسامرة الجمال والوحدة والرؤى الزرقاء:

هذي فتاتُك يا مُرُوجُ، فهل عرفتِ صدَى خُطَاها
عادت إليك مع الربيع الحلو، يا مَثْوَى صباها
عابت إليك، ولا رفيق على الدروب، سوى رؤاها
كالأمس، كالغد، ثرة الأشواق.. مشبوبةا هواها^(٥٨)

دائماً يلتفت الشعراء الى مرابع الطفولة والصبا الأول.. حتى ولو كانوا حديثي عهد بهما كحال شاعرتنا.. فيجري الكلام عليهما آنئذٍ، بنفس التحسُّر والحنين اللذين نستشعرهما ونحن في سنٍ متأخرة، لأن عمر الشوق والشعور، لا يقاس بالزمان، بل بالقوة والحمة وعمق المعاناة.

وقد لا نحسن التعبير عن هذه المعاناة خارج مسرحها الحقيقي المباشر، لأننا نكون - في زمانها - في أوج أحاسيسنا ونزوة اضطرامها البكر الذي يُجَرِّ الخيال، ويستدعي الرؤى المناسبة ما بين السطور والترنيمات الشعرية، كقولها، من القصيدة نفسها، مترجحة بين الفرح الحميم والأسى الواجم:

قد جيئتُ، ها أنا، فافتحي القلبَ الرحيبَ وعانقيني
قد جيئتُ أسنْدُ ههنا، رأسي إلى الصدر الحنون
واظلُّ أنهلُ من نقاء الصممتِ من نُبج السكون

... كم رُحْتُ استوحى الصفاء رؤى خيالاتي النقيّة
فتضمّني، في نعسة الإلهام، اجنحة خفيّة

أواه، لو أفنى هنا في السّفح، في السّفح المديد..
... أواه، لو أفنى ، كما اشتاقُ ، في كل الوجود^(٩٨)

● الحنين والتذكّار:

بلغ الحنينُ مداه الأوسع لدى شعراء المهجر الذين نزحوا عن أوطانهم إلى بلاد
قصيّة، استوطنوها لتكون ملاذاً من أشباح الحرب والعوز والفاقة، فإذا بهم يتحرّقون
لأثمن ما تملك ذواتهم: مسرح الحياة الأولى وملاعب الصبا والذكريات الحميّة.

ولما كان موضوع البحث محصوراً ببلاد الشام، فإن الكلام على شعراء المهجر
وقصائدهم خارج عن دائرة البحث. وما استعانتنا ببعض قصائدهم إلا توسيعاً لهذه
الدائرة، بالنظر إلى الاحساس الوطني المشرقي المقيم بين ظهرائهم، من جهة، وانتقلهم
ما بين المغترب والأوطان، من جهة ثانية.

وهذا هو الذي رجاه شاعرُ الحنين والتأمل، إيليا أبو ماضي من الإله الذي رق له ذات
حلم، فرفعه إلى السماكين وبنى له بيتاً على مشارف النجوم والمجرات، ومع ذلك ظلّ
الشاعر حزيناً، راغباً إليه أن يمنحه عوضاً عن كل ذلك، فصلّ صيفر في لبنان، وسكّنى
هادئةً في فيء ساقية، وسفح ريوّة، ومُستراحاً عند دالية، لا يعرف غير النور والماء والهواء:

تَحْنُ نَفْسِي إِلَى السُّوَاقي

إِلَى الْأَقْصَا حِي، إِلَى الشُّذَاءِ

إِلَى الرُّوَابِي تَعْرِى وَتَكْسِي،

إِلَى الْعَصَا فَيَسِرُ وَالْغَنَاءِ

إِلَى الْعَنَاقِي يَسِدُ وَالْذَوَالِي،

وَالْمَاءِ، وَالنُّورِ، وَالْهَوَاءِ^(٩٩)

وفي الخط نفسه، ولكن من داخل الوطن، وقف شاعر «الهوى والشباب» يتاجي أمسه، وذكريات صباه، ويزفر لأجلها قصائد مثقلة بالحنين ورقّة القلب، بينها واحدة من أرق قصائد هذا الباب، وهي «كيف أنسى».

فاضت قريحة الاخطال في هذه القصيدة عن شريط الذكريات البرينة الحائلة، وأحييت، بالتراويل والصلوات الهامسة، أنسَ الأيام، وفصول المرح، وحكايات العشيات بما هو أجمل من الماضي - على حد قول بوموسّي، المذكور في فقرة سابقة - وأفعل في النفس من ذلك الزمان وفسحه ومتعه. وليس للزمان قيمة في ذاته بقدر ما هي في انعكاساته وظلاله الممتدة في الزمن الآتي، يَعْتَقُ رنينها وينداح صداها كلما أمعنت في القدم.

كيف أنساك يا خيالات أمسي

نكريات الصُّبَا وأحلام نفسي

كيف أنسى الأيام صفواً وأنسا

كيف أنسى

... كم نشقنا ثُقَى هناك وقُدسا

كيف أنسى

أفلا تذكرين ذاك الغديرا

والأقسانين حوّة والزهورا

والسُنُونُو يُحْدِثُ الماء همسا

كيف أنسى^(١١)

ما أكثر ما حنُّ الشعراء الرومنسيون إلى مراحب صباهم وأمكنته حُبهم القديم! فاستعادوا ذلك، وهمت عيونهم من حرور التذكر، وغنّوا مذكراتهم بمثل ترجيع الحمام، في هداة الأصيل وقد فارقت آلافها.

عصبُ هذا الشعر هو الشجنُ المصاحبُ لكل زفرة وكل خفقة تَلْفُظُ بها لسان، ويتمتُّ شفاها.

قد يقصر القول عن بلوغ الحقيقة، إن لم نربط جمال هذا الشعر وعظمته، بمسيل البوح تنبس به الشفاء.

وتعليلنا لهذا القصور نابع من واقع نفسي شبه ثابت، وذلك أنه «عندما تضيق النفس بمكنوناتها، ويرزح الفؤاد بحمله، وتكتنف الهموم في الجنبات، لا يجد المرء بُدّاً من البوح تنبس به الشفاء، فيبترد الجنان، ويهدأ خاطر، ويلطف هجير الحياة، ولو بصورة عابرة؛ فإنما النسمة الخاطفة تهب على وجه المكبود، تبعث فيه ارتياحاً شديداً، أقله التنفس والارتياح.

وكلما كان الكلام معصوراً ومنثقى، كان الأثر المحصل أجمل وأفضل؛ وليس كالشعر، في هذا الإطار، من مؤثر فاعل»^(١٧).

وينتهي الأختل، من شريط ذكرياته ومسيل حنينه الغائر في طبقات الزمان، إلى ما يشبه الضراعة، أن يعود إليه نياك الزمان، زارعاً في نفس القارئ حرقه مدوية في الاعماق، لأن شيئاً من ذلك لن يتحقق:

يَوْمَ سَمَى الْفِرَاقُ سَلْمَى الْعُرُوسَا
وَارَانُوا بَانَ أَكُون الْعَبْرِيَسَا
فَاعْتَنَقْنَا وَقَدْ جَعَلْنَاهُ عُرْسَا
كَيْفَ أَنْسَى
... مِنْ مُعَيِّدٍ إِلَيَّ ذَاكَ الزَّمَانَا
وَمُعَيِّدٍ سَلْمَى إِلَيَّ الْآنَا
لَتَسْرَى أَنْنِي وَقَدْ مُتُ يَاسَا
كَيْفَ أَنْسَى^(١٨)

وإذا كان الأختل يتلوع من لظى الماضي البعيد، ويحترق لأجله.. فإن هناك من يلتذ لهذا التلوع ويحرص عليه، ناصحاً غيره أن يكف عن الذكرى إن لم يكن في مستواها.. وهو ما عبر عنه بدوي الجبل في قصيدة بعنوان: «لا تذكرني الماضي» فرائضه يفتح كتاب الماضي، وهو بعد في ميعة الشباب، ويقلب صفحات الحب واحدة واحدة، ويناجي محبوبته (هنذا) طالباً إليها الترفق به وبذكرياته. ولا لتدعه وحيداً في غمرات الحنين والاستذكار،

يترشَّفُ بقايا الدفء العالق في الذاكرة، يسعى إليها بأهدابه وقوافيه، يستظلُّ ببرحائها، ويتدنَّرُ بنجيعها القاني، لأن الشُّجن فيها إنكاء لعهد وغيبر تقضى، ولم يعد ممكناً إعادته أو تجديده. فيقوم التذكُّار مقامه، وينزف الحننُ عصارة فقدته غيابه: معادلة لا بد منها لتحقيق التوازن ما بين الغياب والحضور، وبقاء الأشياء وقنائها.

ولا توازن ولا اختلال.. إنه الوجد لكل شيء يخصُّ النفس، لا يبرحُ المرءُ يُنكيه ويستثيره، لعله يسلو ويعتري من الحرمان الداهم، واللظى الأجوف، حيث الرؤى الحالكة، والهواجس القاتمة، تنتاب الشاعر وهو في ريعان عمره وحيويته.

• الزمن،

الزمان والمكان، شريكان رئيسيان يضخُّ الشاعر الرومنسي فيهما عصارة تجاربه، ويمحضُهما فكره وهواه، وقلقه وسهاده، ولهيب وصاله ورغابه، وضروب الغناء المحتبس من قَبْل الأسحار إلى ما بعد الفسق بانتظار الموعد المجهول.

لئن توقفنا عند الزمان، دون المكان، فلأن الثاني باقٍ حيث هو.. تتغير الأشياء من حوله، ويظفُنُ أهله.. أما الزمنُ فمجريٌّ مائيٌّ متدفق منذ الأزل إلى الأبد، ليس بمقدور أي كان أن يوقف مجراه لحظة واحدة. إلا أنه باقٍ في الذاكرة، ماثل في الضمير.. نفثُ إلى المكان (شاطناً أو وادياً أو حديقة أو منزلاً..) لنسترجع ما فات واندثر في ذلك المكان. وهذا لا يعني دونية المكان ورفع الزمان.. كلاهما متمم للآخر، أثير عند صاحبه، لكن الإنسان المتسريل بالذكريات يُلْهث وراء الفاتت الغابر، ويزدردُ فُتات اللحظات الهاربة إلى غير رجعة، فتطفو أصدائها على سطح الوعي، وتتفرج أسارير الوجه عن غصون خفية هي آثار ابتسامة تختنُّ كل ما استودعته الذاكرة من وقائع الأمس الجميلة.

لقد شغل الزمن الرومنسيين، كما لم يشغلهم شيء آخر، لأنه الإطار والمهد والمسرح، التي تؤدَّى فيه، وعليه، فصولُ الحياة ومشاهدُها؛ فيه يتحقق اللقاء، وتنحيس

القلوبُ والمهجُ ترقباً للمواسم وجني الثمار من كل لونٍ وطعم.. أَحَبُّ الأزمنة إليهم، الليلُ،
وأعذبها الربيع حيث الحياة المشبوبة والطاقات الخلاقة.

من شعرائنا المتغنين بالزمن أبو ماضي، الذي بثه خلاصة فلسفته في الحياة
والوجود وما بعدهما، فكانت: «الطلاسم» و «الطين» و «المساء» وغيرها مما نعرض له
في فقرة لاحقة.

ومن معالم الزمن، الشهور، التي توقف أبو ماضي عند واحد منها، وهو «أيار»
لأنه يمثل قلب الربيع وعموده الفقري.. أضفى عليه صفة «الشاعرية» لأنه يفعل في
الحياة الطبيعية ما يفعله الشاعرُ في القلوب من يقظات، ونداءات، وشرارات تبعث
الدفء في المآقي، والعزم في العروق.

«أيار» يا شاعرَ الشهور

وبسمة الحب في الدهور

... ايقظت في الأنفُس الأماني

والإبتسامات في الثغور

وكسدتُ تحيي الموتى الجوالي

وثنبتُ العشب في الصخور

وتجعلُ الشوك ذا أريج

وتجعلُ الصخر ذا شعور^(١٤)

ومن القصائد التي تستوقف القارئ، «نغماتُ عودي» لبديوي الجبل، التي نظمها
في عوده، نافحاً فيها من أوار الأيام والعصور، واختلاجات الهوى العذري المخمَّر بين
الجوانح، ما جعلنا نقرأ في القصيدة شيئاً آخر غير الدُّنْنة والترويح عن النفس.. هو
انبعاث الماضي السحيق وحضارة الأمة وما فعله الزمان بمشاعلها ومناراتها التي
استهدت بها الشعوب واقتدت بها الأجيال العربية من بعد.

أين أمسى كلُّ ذلك لقد غدرَ الزمان بأهله، وهو نفسه الذي شهد الأمجاد وترك
عليها بصماته.

لذلك وجدّثني أسمى هذه القصيدة المعبرة: «سفنونية النغم الغابر» لأنها شبيهة بالألحان المتنوعة المتداخلة المتناغمة تؤيدها فرقة من العازفين على آلات مختلفة، لتصوير فصل من حياة أو حقبة تاريخية أبطالها شخصيات غيرت مجرى التاريخ.

يستهلّ الشاعر قصيدته بعزف هاديّ يحدث عن لغة العود وهمساته، وشوارد الأحزان المتطايرة على نغماته:

نغماتٌ عودي لا تُملُّ لأنها
لغة الملائك إذ تناجي الحُورا
يُذني إليّ من الخيال شوارداً
ويهزُّ أعطافي هوى وسرورا
في ظلمة الأحزان من نغماته
نفسي الحزينة تستعيرُ النورا

ثم يدنو منه وتضمُّه الى صدره، فيصّاعد منه الحانٌ عابقة بالقيم الخالدة والبطولات الشامخة، فينتفض في سره، مستخيراً بغصة ومرارة:

سأله عن الزمن الخـيـوـن واهله
ثَرَهُ عليهما بالزمان خبيراً
سلب الزمان بها ملوكاً أميَّة
تاجاً يشعُ ضياءه وسريرا
يا لائماً فيها الثرى من حُبّه
اعلمت أنك تلثم الكافـورا^(٦)
ومعانقاً أغصانها من وجـدٍ
ذلَّن هواك فقد ضَمَمْتَ خـصـورا^(٦)

إنها رومنسية النغم الغابر، بكل ما تُعنيه الكلمات الثلاث من حُبّ دفين، وتغنٍّ خافت، بأشجان القلب، وترددات القيم الشامخة في سماء التاريخ العربي القديم.

لم يشأ البدوي أن يفرق في بحار الطرب، ولهوه، وعبثه المجوني، بل قرن اللهو والتمتع باليقظة القومية التي لم تتحقق في حاضره كما يشتهي، فعرج على الماضي ومحطاته النائرة، واستعان بها ليَشجو على عوده، كما تشجو القُمرة على غصنها اللدن، ويحدو الحادي على ناقته؛ فكانت همسات روحية ملائكية، واهتزازات وذبذبات لآلف خيال وذكري، تحركت كلها واستفاقت من سبات شار্দ على نغمات العود الذي لم يعد يصدر عن وقع صوتي عذب وتقاسيم أسرة، بل عن فيض من عواطف غامرة، وأشواق محتدمة في صدره الذي لم يعد تجويفاً خشبياً، بل حضنٌ رؤوم، ووجه ينم على كل ما تختزنه جذوع الصنوبر والسنديان من حكايات الأزمنة والعصور.

تلك أهم الموضوعات التي تضمنتها القصيدة الرومنسية لدى شعراء الشام فيما بين الحربين. وقد رصدت الدراسة موضوعات أخرى لها حضورها وصداها في قصائد الرومنسيين الشاميين، ضاق مجال البحث عن ذكرها والخوض فيها، مرجئين ذلك لمناسبة أخرى.

وهذه الموضوعات هي: الحس الوطني الرومنسي الذي رفع الشعراء من وتيرته التقريرية الخطابية إلى انصهار وجودي ما بين المرأة والوطن، والمرأة والجنس، والابتلاء الاعتباري، والحنان الإلهي. وكلها في سياق رومنسي طغت عليه المعالجة الشعاعية الهادئة.

رابعاً - خصائص القصيدة الرومنسية

يجب الاعتراف بداية، أن الفصل بين موضوعات القصيدة الرومنسية وخصائصها، أمر بالغ الصعوبة، بسبب الترابط العضوي بين الموضوع والخصيصة.

من هنا التشابه والتداخل اللذان قد نصادفهما ونحن نعرض لخصائص وسماتٍ نسعى لتبيانها في هذه الفقرة، في سبيل إغناء البحث وإضاءة الجوانب التي لم يتسن لنا درسها وتحليلها.

إنَّ الخصائص الأدبية للقصيدة الرومنسية الشامية لا تختلف عما هي عليه في القصيدة الرومنسية بعامة، غريبةٌ كانت أم عربية مشرقية. فالينبوع واحد، والمناخ واحد والفايات شبه متحدة، فيما عدا بعض الدوافع والأساليب المرتبطة بالبيئة الزمانية والجغرافية، والخلفية الثقافية التي تحيط بالقصيدة الشامية وتصبحها حتى أوان ولادتها.

ونبدأ بالخصائص العامة المشتركة:

١ - وحدة المتناقضات:

انطلاقاً من وحدة الوجود ووحدة المصير الانساني العام. وهو ما دأب عليه الشعراء المهجريون، جبران ونعيمة وأبو ماضي.. كيفما التفتُ واجْهَتُك الثنائيات المختلفة، تكتنف القصيدة الجبرانية وتتصدر ابياتها وجملها وعباراتها، كالسكوت والانشاد، والجوع والتخمة، والعطش والماء، والصحوة والسُّكْر.. وهكذا في غير قصيدة وغير نصٍّ من نصوص هذا الأديب الفذ. وللتدليل على ذلك نقرأ من قصيدة «سكوتي إنشاد» ما يلي:

سكوتي إنشادٌ وجوعي تُخْمَةُ
وفي عطشي ماءٌ وفي صحتي سُكْرُ
وفي لوعتي عرسٌ وفي غريتي لقا
وفي باطني كشفٌ وفي مظهري سترُ

وكم اشتكي همأً وقلبي مُفاخرُ
 بهمّي، وكم ابكي ونفري يفتُرُ
 وكم ارتجى خلاً وخلي بجانبي
 وكم ابتغي امرأً وفي حوزتي الامرُ
 فلو لم اكن حياً لما كنتُ مائتاً
 ولولا مرأى النفس ما راني القبرُ
 ولما سالتُ النفس ما الدهرُ فاعلُ
 بحشد امانينا اجابت انا الدهرُ^(٦٦)

وهكذا على مدى تسعة أبيات، قوام قصيدته، لم يذكر جبران شيئاً إلا في مقابلة شيء آخر نقيض، جامعاً النقيض كلها في سلك شاعري رومنسي واحد هو وحدة الوجود ووحداية مصادره وبنائيه وأطواره وهذا المصهر الوجداني من أبرز مكونات المذهب الرومنسي، حيث لا ظلمة ولا ضوء، ولا صمت ولا نطق، ولا لوعة ولا فرح، ولا جسم ولا روح، ولا اغتراب ولا إقامة، ولا حضور ولا غياب... كل شيء يماثل شيئاً ويطابقه ويتممه.

تتعاقبُ الأشياء وتختلف وتتنافر، في بوتقة انتلافية انصهارية تؤدي في النهاية إلى انسجام هرموني متناغم، لعله أعظم تأثيراً وأشد قوة من تلاقي العناصر المتشابهة المتفقة في عناصر تكوينها ومعالم طبيعتها. ولا غرابة، فقد عرف أحد كبار نقاد الأدب الرومنسي: أ. و. شليجل، بأن الرومنطيقية هي وحدة المتناقضات، من خلال قوله: «الذهنية الرومنسية مُعجبة باستمرار بتقريب المتناقضات: الفن والطبيعة، الشعر والنثر، الجد والهزل، الذكرى والهاجس، الروحي والمادي، الحياة والموت...»^(٦٧).

ولعل قصيدة «الطلاس» لأيليا أبي ماضي، أحفلُ قصائد الرومنسيين يجمع أكبر نسبة من النقيض في الشعر العربي المعاصر، نظراً لطولها (واحد وسبعون رباعية) تنتهي كل واحدة بـ «لست أدري»، أي ما يقرب من ثلاثمائة وخمسين بيتاً شعرياً

عمودياً من مجزوء الرمل. ولا نجد حاجة للتمثّل ببعض مقاطعها، إلا على سبيل الإبانة النوعية لا غير، كقوله، وهو يرسم صراع المتناقضات:

إنني أشهدُ في نفسي صراعاً وعراكاً
وأرى ذاتي شيطاناً وأحياناً ملاكاً
هل أنا شخصان يابى هذا مع هذا اشتراكاً
أم ثراني وأهمأ قـيـمـا أراه
لست أدري!

أين ضحكى وبكائي وأنا طفلٌ صفيـرٌ
أين جهلي ومراحي وأنا غصنٌ غريـرٌ
أين أحلامي، وكانت كيفما سرّت تسيرٌ؟
كلها ضاعت، ولكن كيف ضاعت؟
لست أدري! (١٨)

لقد انصهرت النقااض، والعناصر، والرؤى، والذكريات، في قلب الشاعر وانسكبت في جدول رقرق، يصدق فيه الخيال الطفولي الخلاق، فتنتشي النفس من خمر التذكار، وأريج التداعيات، ويَعمر القلب بشعور بالغبطة المتجددة مع كل مطالعة من هذا القليل.

٢ - الطابع التوشيعي والبحور المجزوءة،

يغلب على قصائد هذه المرحلة، الطابع التوشيعي الذي يقوم على البحور المجزوءة، وتعدد القوافي، واختلاف الروي بين الشطر والشطر، وتربيع المقاطع أو تخميسها أو تسبيعها.. والتزام رويّ واحد في نهايات المقاطع، بما يشبه أو يوافق النظام التوشيعي المبتدع من شعراء الأندلس إبان ازدهارها وانطلاق حناجر الشعراء فيها، يصورون أفراحهم وأحزانهم، في أناشيد وإبتهالات رشيقة، الوزن، ندية الكلام، عذبة الألحان.

وهكذا شعراء المهجر في هذه المرحلة، الذين برحهم الاغتراب بأوجاع الغربة وبرزحوا بأوزار المدينة الخاوية.

ولا شك في أن النظام التوشيجي يُسهّم إلى حد كبير في إغناء الصورة الشعرية، وتنويع الخلجات والتصورات تنسكبُ كلها انسكاب الطل على حقول الأزهار، المختلط بزخات من المطر المتقطع، والرياح المختلفة الاتجاهات.

وعندما نقول بهذا النظام، فإننا نعني الإطار العام، والمنحى التحرري، لا القواعد والأصول المتمثلة بالأبيات والأقفال والخرجات، وما سمّي بالأدوار والأسعاط وما شابه.

فقصائد الرومنسيين ههنا منسوجة على لحن توشيجي بالمعنى اللغوي الأدبي الذي تضمنه مصطلح التوشيج، من توشيج ومخالفة ألوان، وخيوط وجواهر، نسج الشعراء الأندلسيون على منوالها، ولكنهم نظموها شعراً ووضعوا لها قواعد وتحبيكات لم يخرجوا عليها.

وهذا لا يعني التوقف الدائم عندها، أو الالتزام الحرفي بها. فالتوشيج أوسع من أن يحده إطار مرسوم، لأنه يلبي ذوق العصر والبيئة من جهة، والأذواق الفردية والظروف المستجدة، من جهة ثانية.

ولعل ما قام به الشعراء القدامى، على مرّ العصور، من تنوعات في أساليب النظم من رباعيات أو خماسيات أو تشطير وتضمين ومعارضات وغيرها، ما هو إلا انعكاس لهذا التمثيل الصادق للأنواق والتأثرات العصرية والبيئة، الفردية منها والجماعية.

ويكاد لا يخلو ديوان واحد من شعراء هذه المرحلة من هذا النوع الشعري، في عدد كبير من القصائد والمقطعات... وسنكتفي بإيراد القليل التمثيلي منها.

بالله يا قلبي أكنم هوائ

واخف الذي تشكو عمّن يراك - تغم

من باح بالأسرار

يُشابه الأحـمق

فالصمت والكتمان

أحرى بمن يعشـق

بالله يا قلبي إذا أتاك
 مستعلم يسأل عما دهاك - فاعلم
 يا قلب إن قالوا:
 أين التي تهو؟
 قل قد سبت غيبي
 ثم ادع السلوى
 بالله يا قلبي أستر جوائك
 فما الذي يضمنك إلا دوائك - فاعلم
 الحب في الأرواح
 كخمر في الكأس
 ما بان منها ماء
 وما خفي أنفاس
 بالله يا قلبي إحبس عنائك
 إن ضجت الأبحار أو هدت الأفلاك - تسلم^(١٩)

فانت ترى أن جبران في هذه الموشحة قد حافظ على معظم قواعد النظم
 التوشحي. فهو قد بدأ بمطلع. ثم بدور: تألف المطلع من أربعة أشطر أو أغصان،
 وتألف الدور من أربعة أجزاء: ويسمى الدور والمطلع معاً بيتاً. وأعداد الأجزاء في كل من
 الدور والقفل - الذي يلي الدور مباشرة - لا تخضع لرقم معين.. لكن الشاعر إذا
 اعتمد رقماً لها في أي من الأدوار والأقفال، وجب عليه الالتزام به في باقي الأقسام.

وإذا كان جبران هنا قد حافظ، إلى حد بعيد على نظام الموشح الأندلسي، فهو لم
 يفعل ذلك في كل قصائده التوشحية، لأن النظام الشعري عند الشعراء المبدعين،
 انسجام تناغمي داخلي، قبل أن يكون التزاماً عريضاً صارماً.

والذي ارتضاه جبران من هذا النظام، غير مطابق تماماً لما سئله ابن سناء الملك
 والمؤسسون الأوائل الذين جعلوا الموشح مؤلفاً من ستة أقفال وخمسة أبيات، إذا كان

تأماً، أو في الأقل، من خمسة أفعال وخمسة أبيات.^(٧٠) بينما لم يرد في موشحة جبران غير أربعة أفعال وثلاثة أبيات.

على هذا النسق، من الالتزام الجزئي والأخذ بروح الموشح، صاغ رومنسيو الشام قصائدهم التوشيحية، فنظم ميخائيل نعيمة معظم موشحاته بروح الموشح، القائم على تقطيع السطور الشعرية وتجزئتها وتنويع أراويلها (جمع روي)^(٧١) وفاقاً لرغبات الشاعر ومتطلبات تعبيره الشعري.

من هذه القصائد، «أفاق القلب» و«ترنيمه الرياح» و«مَنْ أنت يا نفسي» التي راوح فيها النظم بين التقطيعات المتساوية والتقفيات المترمة.. والتحرر فيما عدا ذلك من حيث عدد السطور والأجزاء وما شابه - وهذا اللون هو من مؤثرات الحضارة الغربية من جهة، والنزعة الرومنسية المتجذرة في رغبات الشعراء الليبراليين الساعين إلى التحرر من كل قيد أو تبعية، من جهة ثانية.

ولم يكن ذلك متاحاً في المرحلة التي ندرس، لأن النهج الاتباعي ظل مسيطراً على القصيدة العربية حتى أواخر الحرب الثانية؛ فما كان من الشعراء إلا التحايل على النهج الخليلي، من نظم مجزوءٍ تنأى في تحرره مع الياس أبي شبكة الذي فكك البيت الشعري إلى أجزاء متعددة، كل جزء بروي، حتى كاد أن ينظم على شعر التفعيلة.^(٧٢)

لكن هناك فريقاً لم يحسن الالتزام بما سنّه لنفسه وارتضاه، فاختل النظام العروضي عنده نتيجة التلاعب غير المسوّغ بأوزان القصيدة، والانتقال من بحر إلى بحر في المقطع الشعري الواحد ومن غير سبب حوارى أو مسرحي، كما رأينا عند صلاح لبكي في مطولته «سأم» حيث خرج فجأة- وهو في سياق شعري تحت عنوان: «الخليقة» استمرّ ثمانية عشر بيتاً من مجزوء، الرجز، على خمس صفحات من الديوان - إلى بحر المتقارب التام، محدثاً صدمة سيئة لدى القارئ. ونعتاد على إيقاع البحر الجديد ثمانين صفحات من الديوان، ثم نفاجأ بهلوسة عروضية جديدة في مطلع الصفحة ٥٩ فإذا هو في بحر البسيط حتى نهاية المقطع المرتبط بالعنوان المشار إليه:

ولا يكفي بتغيير البحور بل تتغير الضمائر من دون ضبط فيضيع القارئ، ويُمنى بحالة من اللا رضى عن الخطب العروضي من غير مسوِّغ أو ضرورة ، لأن المتكلم هو نفسه، والسياق متتابع والفكر متلاحقة لا توحى ببتنر أو انتقال^(٧٣).

٣ - البحث عن أسرار الوجود واقتفاء الجمال

خاصية قديمة الجذور في تراثنا الفكري، إلا أنها تعاضمت مع شعراء المهجر الذين عانوا من سحب الحضارة الغربية المادية، وهم الذين رضعوا الصفاء الشرقي، وغاصوا على درر الخيال ومساقط للنور.

من شعراء هذه المرحلة، ميخائيل نعيمة الذي جمع الى ثقافته المشرقية العربية، ثقافتين حضاريتين مختلفتين: الروسية الأوروبية والأميركية، فاكسب بذلك روافد غنية لينابيع شعره وتأملاته التي اتخذت أبعادها الفلسفية الراقضة وهو في أميركا، فهالته صروح المدينة المكتظة بالصخب والجنون نحو المادة، فأرسل أشعاره يسكب فيها زفرات انحباسه، ويفسل أشجان ذاته، يسرح فيها صديواته ويطلق العنان لحنجرته تصدح بما يهدد ويكفكف:

إن رايتِ الفجر يمشي خلسةً بين النجوم
ويؤشّي جبة الليل المولّي بالرسوم
يسمع الفجرُ ابتهالاً صاعداً منك إليه
وتخرّج كنبى هبط الوحي عليه
بخشوع جائيه

هل من الفجر انبثقت؟^(٧٤)

ليس في لغة نعيمة نياك الحبور الساطع يكتنف الألفاظ، ويصحب الكاتب بين المقطع والمقطع، ويترك في ضمير القارئ ظلالاً من الرخاء الأخاذ... فنعيمة مفكّر قبل أن يكون أنيباً أو شاعراً، ومتعبد في محارِب النفس، متورّع حتى النسيك والتقصّف. ولولا النشأة الساحرة التي عاشها في سفوح صنّين، وروح العشق المتأصل فيه، حيال الأرض والإنسان، لكان بحق واحداً من كبار فلاسفتنا المعاصرين.

وليس صاحب «الخمائل» و«الجداول» بعيداً عنه، فقد اغتنيا من ثقافة مشتركة ونَعِمَا
بنشأة طبيعية جغرافية واحدة: طبيعة المتن اللبناني الشمالي ذات اليقظة الروحية الخلافة.
ولعل مطولته «الطلاسّم» أجمل ما عرف الشعر العربي الحديث من رومنسية التأمل والبحث
عن ينابيع الجمال وأسرار الوجود، حيث تكرر الجواب الشعري الريب، لكنّ الموحى على
الدوام (لست أدري) في نهاية كل مقطع من الواحد والسبعين مقطعاً من المطولة.

كانما هو قرعُ الطبول المصاحب لبعض الطقوس الزنجية الاحتفالية، لم ينبُ فيها
اللسان، ولم يتعرّش القلم.. رجعات ذاتية ممتدة من عهد نوح وأدم، منسوجة من بخور
العصور السحيقة.. ليس لها أصل لا في العدم ولا في الوجود، لأنها سدينية هلامية.
اتكون غنائيةً تأمليةً، صوفية حاملة تفوق كل ما ركل أبو ماضي، وأرسل من أفوايق
المدام وعذب الكلام؟.

وهل يمكن الإمعانُ في لطف التخيل ورقة التمثّل، أكثر مما أمعن هذا الشاعر؟
هنيئاً لمن أحرز هذه المنزلة!

ومن جميل الشواهد الشعرية التي بلغ فيها البحث الجمالي الغيبي شأواً بعيداً،
مقاطع من قصيدة «مع المعري» لعمر أبي ريشة، أُلقيت في المهرجان الأكفي لأبي
العلاء، تالق فيها الحس الرومنسي، فاجتاز التخوم الوجودية إلى عالم الغيب، وصولاً
إلى العالم الآخر: الفريوس المنشود الممتد في شرايين الذاكرة بهيئات وصور وأفانين
من النشوة الروحية لا يقرُّ لها قرار.

وقد أوتي أبو ريشة من قدرات النفاذ والاستلهام، ما جعله فارساً متمرساً
باصطياد الشوارد، قابضاً على نواصي الأزمنة الهاربة، القابعة في ردهات الحدى،
يستعرضها في قصائده الوجدانية من حين لآخر، مدلاً مُباهياً، ويحلّق معها الى
مساقط الوحي الفني، مستويّاً هناك، فيما يشبه استراحة الأكلة.

ملعب الدهر إن رجّع حنين

من أقاصيصك أرهف الأذنا

واستفراً الأجيال من حجرة الغيب
 به فهبت ثم رقت الأكفانا
 وتهانت ثقل موكب فكر
 يسحب الشهب خلفه أردانا

لم يعد الكلام في شخصية أدبية طواها الزمان؛ ولا في أمان زاهيات^(٧٩) جرتها
 العصور، أو ذكريات صباً ممراح مع أناشيد الحماسة وقصائد الحكم والتأمل
 الوجودي... بل تعداها إلى استحضار كون آخر من الرؤى الظليلة الوارفة، ترفل في
 ملعب الدهر، فينتابها من الزهو والخفة، ما يجعلها تقفز فوق مدارج الحنين، وتستقل
 موكب الفكر وقوافل السحب الضوئية.

جاشت نفس عمر، فأسرج أخيلة الحنين إلى ربوع الظن المعشش في أقبية
 المجهول، المعرّش على أشجار الضباب وزحمة الدروب:
 وحنين المجهول أخيلة ثنبت
 من كل صخرة رزحانا
 أي زلزلنا سوي الظنون خملنا
 وتركنا إلى هواها العنانا
 كلما أوغلت ركائبنا ضا
 ق على زخمة الدروب مدانا
 واحتوانا من كل صوب ضباب
 يرجع الطرف خاشعاً حراًنا^(٨٠)

٤ - نزعة الشعور المبكر بالموت والرحيل

نزعة الشعور المبكر بالرحيل، والعمر ربيع.. لا تفسير لها إلا الضيق الذي
 يحرق بالنفوس العطشى إلى المثال، الولهى بحب أكبر من أن يتسع له صدر صغير،
 وضلوع حريئة النسج، عييرية التوق. كل شيء في هذا الطور المبكر، مشدود الوتر

حاداً المزاج، لا يرى من الأشياء إلا أطرافها. إن فَرَحَ عَمَّ الفرح الكون، وشَدَّتْ له
 الدُّجَنَاتُ والشرفَاتُ، وصَدَحَ الطيرُ، ومَادَّ القصب ذات اليمين وذات الشمال؛ وإن
 حزنَ أو اكتأب: أريدُ الأفقَ واعتلَّ الأديمُ وُقِرعت أبواق الرحيل... فتنشُجُ الأوتارُ و
 تتناثرُ أوراق الأشجار، وتَحسِرُ المياه عن الضفاف، وتختنق العبراتُ في المآقي.

والا كيف نفسر هذا النواح المتهدج في قصيدة «شروذ» لأبي ريشة، وهو يُجْهشُ
 لانعدام الحنين، وغياب نشيده الذاتي، ذات ضحى، حيال غنا، يتيم لقبرة عبرت سماء
 الحقول وتوارت؟

هيهات... لن يسمعَ هذا الدجى
 بـعـدي حنين الوتر الطيّعِ
 ولن ينام الحبُّ في مَهـده
 على صلاة الشاعِر المَبـدعِ
 قُبـرة فوق ضلوع الضحى
 غنّت... وولّت ثم لم ترجع^(٣١)

إن هاجس الموت لا ينفك يُراود الشعراء في بواكير تجاربهم ونداوة تطلعاتهم..

وهذا معلم من معالم الأدب الرومنسي الأصيل - وسمة بارزة في صفحاته
 الناصعة، لأنه الوسيلة الأنجع في تخطي الحدود والسدود في مرحلة لا قرار لها ولا
 ثبات. يناجون الموت، تارة من خوف وقوعه وهم في مقتبل العمر ومِيعَة الصَّبَا، يخطف
 منهم الحب والجمال والوان التصابي والتصافي... وتارة، من لهفة للتخلص من وقر
 الأيام وتحجّر التقاليد المحيطة بهم. كقول فدوى طوقان في لحظة هروب من العالم
 المكفهر الخائق، إلى عالم الوهم والمثال حيث وحدة الأشواق ومسرى الحنين الدائم:

السـمـر من الأرض؟ فـسـيـم انخطاف
 لك، فسيـم انجذابك نحو الأعالي
 أ أنكرت في الأرض هـول الفناء،
 وظلم القضاء وجور الليالي

ثُراكِ افْتَقَدْتِ جَمَالَ الْعَدَالِ
 لَهْ فِيهَا فَهَمٌّ بِأَقْ خِيَالِ
 مَحْبُورَةٌ وَلَهَاءُ، تَشْدِيدُ الْحَقِيقَةِ
 فِي غَامَضَاتِ الْمَجَالِي (٣٧)

وأجمل ما في هذا الموت، أنه مشاعر وخطرات تختلج في جنبات الذات وتسكب
 أناشيده تُشغفُ الأسماع وتدغدغ الأفئدة، وتستحضر عالماً لا قبل لنا ولا لراية، فنُسعد،
 ونرتب، ونضطرب، ونطمئن.. وتلك أمارات حياة مكتنزة بالحركة.

وقد تكون فدوى طوقان أكثر الشعراء الشاميين، وغير الشاميين، استشعاراً
 بالموت المبكر؛ ربما لأنها كانت، عشية كتابة قصائد ديوانها الأول، في ريعان فتوتها،
 شديدة الاهتزاز والاضطراب من واقع لا تعرف مداه ولا يمكنها استشراف الحياة
 خارج الدائرة التي هي فيها.

نتبين ذلك في غير قصيدة من ديوانها الأول، ولا سيما قصيدة «خريف ومساء»
 التي فجّر الخريف في نفسها رعشات الاحتضار والانكفاء إلى غير رجعة، زاد من
 حُلَاة الشعور هبوط المساء في لحظة انقباض نفسي خائق..

ها هي الريحُ مَضَتْ تُحَسِّبُ
 رُءُوسَ وَجْهِهِ الشَّتَاءُ
 وَعَمْرُوقُ النُّجُومِ الْتَمَّ
 لُحْمَ وَرِثَانِطِفَاءِ
 الْفَضَاءِ الْخَالِدِ أَوْدُ
 وَغَشَّاءُ السُّحَابِ
 وَبِنَفْسِي مَثَلُهُ يَجُودُ
 مُمْغِيْمٌ وَضَبَابُ
 وَظِلَالُ عَكْسِ تَهْهَا
 فِي أَشْبَابِ الْمَسَاءِ

الخـريـفُ الجـهـمُ، والـريـد
 سـج، واشـجـجـانُ الغـسـروب
 ووداع الطـيـبـر لـلـنـور
 ولـلـرـوض الكـئـيـب
 كـلـهـا تـفـلـلُ في نـفـسـهـا
 يـرمـزُ لـانـتـهـائـي
 رـمـزُ غـمـر يـتـهـاوى
 غـمـارياً نـحـو الفـناء
 فـتـنـفـر، ثم تـلفُ
 الغـمـر اسـتـارَ المـغـيـب

اـهـ يا مـسـوـتاً تـرى مـا
 انـتِ قـسـاسٍ اـم حـنـونُ
 اـبـشـوش انـتِ اـم جـهـهـا
 مـمٌ وفسـي اـم خـسـوؤنُ
 يا تـرى مـنْ اـيْ اـفـسـا
 قـسـسـتـنـقـضُ عـلـيـهـا
 يا تـرى مـا كـئـبـس
 سـوف تـزجـيـهـا اـلـيـهـا
 قل، اـيـنْ، مـا لـوئـهـا؟
 مـا طـعمـهـا؟ كـيـف تـكـونُ؟ (٧٨)

المثير في هذه المقاطع، أنها تحولت إلى شحناتٍ شعورية خانقة لا يعرف طعمها
 إلا الكبارُ المسنون، خارت قواهم ووهنت أبدانهم، وغدوا قاب قوسين من الاحتضار.

أتكون مشاعر المرأة أكثر حدة وتطرفاً، حيال الحياة والموت، من الرجال؟

هل نحن أمام شعر تقليدي يقتفي آثار كل من جبران ونعيمة وابي ماضي الذين
غاصوا في طرح هذه المسألة، فبلغوا فيها وطر الخيال المبدع؟

أم هو الحب المبكر الذي عصف بقلب الفتاة وهي في عمر الزهور، لم تقو على
حُضْنه ومداراته، فجمع بها نحو ياسٍ سوداوي، قنوط سديمي؟ أيا كانت الكوامنُ،
فنحن أمام شعر رومنسي تأملي راعش، يهزنا ويشدنا إليه، لأننا في النهاية ماضون
إلى حصيلة مشابهة، في لحظة ما من عمرنا المضطرب في حياتنا القصيرة:

يا ليت شعري إن مضت بي غداً

عنك يدُ الموت الى حـفـرـتـي

ويحي؟ انطويني الليالي غداً

وتحتوي داجيات القبور

فاين تمضي خفقات الهوى

واين تمضي خلجات الشعور^(٧٩)

إن فدوى طوقان، في عمرها الشعري والزمني الفني، ليست إلا من هؤلاء الفتيان
المرهفين براهمُ الحب وذوُب مَهْجهم الخفقُ الباكر، ما إن يحينُ الفراقُ حتى تعصف
فيهم أنواء الحياة، ويكفهرُ الوجود، فيفقدون الأمل بشروق يوم جديد، وحلول الفَيءِ
والسكينة بعد النوء والزمهير، وينخطفُ الشعر الى سويداء المعاني وتنضح القصائد
بحُبَيبيات اليأس ورجع الموت المتربص بهم مع كل خفقة بوح.

فإذا متُ غسريباً نائياً

وانا في التسع بعد العاشره

اذكريني واحفظي عهد الهوى

وانبني شؤمَ الجود العاشره^(٨٠)

هكذا ينشدُ بدوي الجبل، محبوبته، في غفلة من الوعي بعد أن بثُ مشاعر ه
الحميمة الى البلبل، وطاف معه على مفارق العصور العربية، وأشجنهُ ذكرى ليلاه
المفاجئة، وهي تذرف دموعاً وريدة، في بيتين سابقين، من القصيدة.

سِرنا الهُوَيْناءَ ما بنا تَعَبُ
وقد سكتنا وما بنا حَصَرُ
لكنْ قَرطَ الهَيامِ اسكرنا
وقبلنا العاشقونَ كم سَكروا
فَقُلْ لِمَنْ يُكثِرُ الظنُونُ بنا
ما كان إلا الحديثُ والنظرُ^(٨١)

سِمَةُ العِفَّةِ في الحبِّ الرومنسي، عامةٌ لدى جميع الشعراء الرومنسيين وما عُبِّرَ عنه أبو ماضي في الأبيات الثلاثة الأخيرة. يصح إطلاقه على شعراء المرحلة المدروسة بدون تردد، لأن واحداً منهم لم يجنح إلى تبذُّلٍ في العلاقة مع المرأة، ولا إلى تصريح بفحش القول، وتفصيل اللقيا. كانوا يلهثون وراء إرواء ظمأٍ روحي عاطفي، لا جسدي غريزي. فهم أبعد ما يكون عن الغريزة، وأقرب ما يكون إلى عناق الأشعة والنجوم، نزلاً حتى طيور الأيك، والفراشات، والأطفال.. وهذه المشاعر مدارُ شعرهم وغنائهم، وتحقيق وجودهم في عالم يلفُّه الصراع لأجل المادة والنزوات الآتية.

على هذا النحو خُطَّتْ براءة الياس أبي شبكة مواجد حبه المتضوِّع في الأرجاء، يبوِّحُ به، كأنما نطق الدرُّ في الأصداف، أو: صَعَدَتْ صلاةٌ إلى بارئها:

أَحْسُكُ بي فَعَرَقْكَ صار عِرقي
وما لَقِذَى بعِرْقينا بيبِ
فنحن إذا التقي صبرٌ وصبرُ
لنا، فكمما التقي كُوبٌ وكُوبُ
وإن مُزجت بنا خمرٌ وخمرُ
تمازج في الندى نَسَمٌ وطيبُ
أرى أدبي بعينك حين يهوي
على فمك الأديب قمي الأديبُ

بنا نازٌ وليس بنا هشيمٌ

وعاصفةٌ، وليس لنا هبوبٌ^(٨٢)

الكلام على (الناز والعاصفة) هنا، ما هو إلا ترجمة صادقة للحب الهادر في الأعماق، المحترق كأعواد البخور.

ونفيُ (الهشيم والهبوب) رمز شعريُّ للطف الهوى الداخلي وقوة سريانه، من غير تحطيم أو تهشيم. فالهشيمُ المحترقُ يُخلفُ رماداً سرعان ما تذروه الرياح. والهبوبُ يُخلفُ حطاماً وأشلاءً تدلُّ على قوة المساة.

وكانما نظر الشاعر الى الآية الكريمة: ﴿يَكَادُ زَيْتُهَا يُضِيءُ وَلَوْ لَمْ تَمْسَسْهُ نَارٌ نُورٌ عَلَى نُورٍ...﴾^(٨٣) أو كأنه أراد أن يقول: لقد أحببنا وعشقنا بصمتٍ وإخلاصٍ من غير جلبية ولا ضوضاء، ولا هتكنا حرمانٍ أو قيما، ولا تناولتنا الألسنة.. ذلك هو موقف صلاح لبكي، ومفهومه القائل:

أنا قلبٌ يُعطي وهُمٌ جَسَدٌ يُعطي

لهمٌ شهوةٌ ولي أحلامٌ^(٨٤)

ومثله أيضا موقف عمر أبي ريشة، في قوله:

فَتَعَالَى ثَلْتُمْسٌ دُنْيَا مِنَ الْخُ

بٍ لَمْ يَبْلُغْ سُورَى الْوَهْمِ مَدَاهَا

كَمَلَاكِينَ إِذَا مَا التَّقْيَا

مَا تَعَسَتْ ثَوْرَةُ الشُّوقِ الشُّفَاها

فَنُغِيبُ الْكَاسَ رِيًّا بِالْمُنَى

وَنُبْقِي فِي فَمِ الطَّهْرِ شَذَاهَا^(٨٥)

إن قبلة العاشق الرومنطقي مظهر للحبيين، ومنفذٌ لعالمٍ قدسي لا يستشعره المرء إلا في محارب التعبد.

القصة الشعرية، موضوع الم به الشعراء الرومنسيون، إلاماً، ولم يتقنوا فيه، منصرفين الى شرح لواعجهم، وترجمة خواطرهم، شاكين ثائرين، باكين نائحين على تقلبات الأيام وصروف الليالي، غير عابئين بدقائق الحياة وصنوف الاحداث، تاركين ذلك للمكتابة الثرية التي احتلت الرواية فيها الحيز الأوفر والشكل الأنسب.

ولكن بعض الشعراء انفسح له الشعر ليضمينه وقائع حبيبة تصدعت لها النفس كمدأ وجزناً، ففاضت القرحة عن قصائد أو قصص شعرية مسوقة كحال ايليا ابي ماضي في بعض قصائده، ومنها: «العاشق المخدوع» التي تقص حكاية فتاة في الخامسة عشرة شاهدها الشاعر وهي بصحبة فتى اجنبي يطوقها ثم يخبر الشاعر ان الحبيب قد خطبا ثم تزوجا؛ وكان الحب قد استقر بقلب الشاعر حيال الفتاة التي وجد أنه اصلح لها من الفتى الاجنبي.. وقد صبح إحساسه فقد وجد الفتاة بعد ذلك واقفة على أحد الأرصفة، شاردة اللب، دامعة العينين فلم أن زوجها الفتى قد توفي، فسُرُّ، لأنه كما يمئى النفس بموته ذات يوم. وما هو اليوم قد حان، فاقترب من الفتاة وأسر لها بهواه، وتزوجا، وفوجئ بعد شهر من زواجه بشييب مباحة يغزو شعره فأدرك أن الحياة معها ماضية إلى ما لا تحمد عقباه، وعوضاً من حسد الفتى على صحبتها لفتاته، أضحى يحسده وهو في قبره:

يا طالما قد كنت أحسده

واليوم أحسده على القبر^(٨١)

انساق أبو ماضي وراء قصته بقدر ملحوظ من السرد والافضاء، غير أنه، بالوزن والقافية؛ همم التسري الذاتي، والعزاء الفني يُعد في نظر النقاد، الزاد الأكبر في عملية الخلق الفني.

كل ما في هذه القصيدة، يشير إلى طابعها القصصي المحبوك وفقاً لخطوط القص الكبرى القائمة على الإطارين الزمني والمكاني، وعقدة القصة، ونهايتها وما يستتبع ذلك من سرد وقص ووصف وشروح وحلول داخلية.

شاهدتها يوماً وقد جلست
في الروض بين الماء والزهر
ويدُ الفتى «هنري» تُطوِّقُها
فحسبتُ ذاك الطوقَ في الخصر^(٨٧)

على الرغم من صغر المساحة الشعرية لهذه القصة (ثلاثة وثمانون بيتاً) إلا أنها قد حققت معظم عناصر السرد والتشويق والترقب. ولو أتبع للشاعر أن ينثرها، لاستغرق منه ذلك أضعاف حجم القصيدة، لأن لغة الشعر موجية، مكثفة، موجزة، لا شأن لها بالدقائق والجزئيات وسائر الأوصاف المروية في القصص والحكايات.^(٨٨)

وهناك أسلوب آخر من القص الشعرية، وُفِّقَ إليه صاحب «أفاعي الفردوس» غنيتُ الدراما الشعرية التي تقع في منتصف الطريق بين الرواية والمسرحية. والمتمثلة بمطوكتها الشعرية التي ظهرت في المرحلة الأخيرة من حياته: «إلى الأبد».

تشيع في معظم مقاطع هذه الدراما - الديوان أجواءً عابقة بنزعة رومنسية شديدة نحو حياة لا يحياها إلا أبطال الروايات الكبرى.. نزعةً إلى أن يكون الشاعر واحداً من هؤلاء الأبطال، كفارتر في رواية جوته «فارتر - Werther» ورفانيل في رواية لامرتين «رفانيل» وبول في رواية برناردين بوسان بيير «بول وفرجين» وغيرها من روايات الحب الرومنسي الكبرى، في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر.

وقد تمثّل - في المقطع الثاني، من القسم الثالث من الديوان - ببطل الدراما الشعرية الغنائية (تريستان وإيزوليد) التي وضعها وأداها الموسيقي الألماني الشهير ريتشارد فاغنر ما بين عامي ١٨٥٧ و ١٨٥٩.

ولو أطلق أبو شبكة لخياله العنان، لتمثّل بأبطال آخرين، من المؤكد أنه تأثر بهم أيما تأثر، وهو يقرأ الروايات والمسرحيات الغريبة، فاندفع يكتب عنهم أو يترجم الأعمال التي تضمّمهم.. ولم يلبث أن عاش الحياة نفسها التي عاشوها، وتعرّض لمصير وقدرٍ مشابهي، انتهاءً بالموت المبكر.

هذا الشعر القصصي الدرامي، مثل السبيل الأنجع لداواة ذاتية من واقع مادي واجتماعي خائق؛ فما إن سنحت له الحياة برشفة حبٍ عارم وأنعم عليه القدر بامرأة ملائكية الروح والخلق والسلوك، شقيقة لروحه، نجية لجراحه... حتى اسرج قلمه ووجدانه، لطوافٍ شبه مسرحي، حدوده منزلٌ وحجرةٌ جلوسٍ، ويضعة أعوام، سطر فيه خلاصة الأحاديث والأحلام، وأفرغ أضعاف ما رشف من رضاب الليالي وشهداها العابق بأطياب الروح وشذا الضلوع والمهج المتعانقة.

تساقيا كزوس الهوى مثل ما تساقى به ترستان وإيزوليد، وفارتر وشرلوت، ورفايل وجوليا، وبول وفرجينى... مع فارق واحد هو مأساوية النهايات في معظم الروايات المشار إليها، بموت أحد البطلين مرضاً أو انتحاراً، وانعدام ذلك في مغناة أبي شبكة هذه. لأن شاعرنا يتحدث عن ليالٍ حقيقية ومسامرات عاطفية مشبوبة، وأحلام تخرج من دائرة الحوار إلى نداءات خفية تتردد بين جدران القلبين الوالهيْن، الساجدين في محراب الحب على أنعم حال وأروع وصال.

وميزة هذه المقاطع - الأناشيد، أو القصائد، شيوخُ البهجة فيها، على غير ما عهدناه في شعر أبي شبكة، وغيره من الشعراء الرومنسيين.

ونُرجع سبب هذه البهجة الى النفحة الإيمانية السماوية التي أحاطت بأجواء الكتابة، ومهدت لها «بصلاة» جعلها الشاعر فاتحة الديوان - الدراما، بمنزلة البسملة في بداية كل نص أو خطاب ديني، مستعيناً بالعزة الالهية أن تصون له حبيبته، وتمنحه العزاء الداخلي، والرضى النفسي، تعويضاً على شقاء طويل.

قَوْنِي يَا مُقْسِمَ الْأَعْبَاءِ

وَأَعْنِي عَلَى احْتِمَالِ شِقَايِ

أَنَا يَا رَبَّ فِي يَدَيْكَ فَصْنَهَا

فَاتَكَالِي عَلَيْكَ كُلُّ عَمَزَائِي

واللافتُ ههنا، أن صوت الحبيبة هو الذي ختم القصائد بأدعية ورجواتٍ ريانية في بقاء هذا الحب واستمرار نعيمه، لأنه مبارك من السماء التي تأبى أن ينهار شيء مما بنته:

إن بيتاً على الجمال بنينا
لئسابى السمماء أن ينهارا
يا حبيبي، كما حيثُ ساحيا
إن بي من نعيمك استمرارا^(٨٩)

وهذا جوابُ أو صدى الأديّة التي صَنَعَهَا الشاعرُ في مستهل الديوان، كما أَلْحَنَّا.

٧ - اللغة الشعرية وأبعاد التجارب

هناك مسألتان ينبغي التطرق إليهما، في الكلام على اللغة الشعرية:

أولهما: المادة اللغوية وتراكيبها.

ثانيهما: النسيج اللغوي والصورة الشعرية.

وما تبقى أمور تفصيلية جانبية ترد بصورة أو بأخرى في أثناء الكلام على الوجهين الرئيسيين.

أ - المادة اللغوية

لما كانت أهواء الشعراء وتجاربهم الشعرية، مرتبطة بأزمة السخونة والقلق العام، فإن المراحل الشبابية الأولى هي الأكثر تجاوباً وتفاعلاً مع النزعات الرومنسية التي اجتاحت شعراء الشام ما بين الحربين.

فكانت البراكير، وكانت الطراوة؛ وكان لا بد من شيوع نسبة كبيرة من التعثر اللغوي في استعمال الألفاظ والتراكيب وصيغ المجاز والبديع، فيما عدا بعض الاستثناءات التي خرج فيها أصحابها عن هذه القاعدة وقدموا نتاجاً شعرياً سليماً.

كما هي الحال مع ميخائيل نعيمة الذي صاغ قصائده الأولى المنشورة، وهي في معظمها رومنسية، بقدر موزون من الموضوعية والتفكير الواعي في تأليف الجملة الشعرية، وتدبيج رؤاه وتطلعاته في الحياة.

كل شيء في موضعه، لا لبس فيه ولا تعقيد، ولا اجتهاد في التفسير، او غلو في التحليل.

إيه نفسي! أنتِ لحنٌ في قَدَرَنُ صداه
وقَعْتِكِ يدُ فَنَانٍ خَفِيٍّ لا اراه
أنتِ رِيحٌ ونسيمٌ، أنتِ موجٌ، أنتِ بحرٌ
أنتِ برقٌ، أنتِ رعدٌ، أنتِ ليلٌ، أنتِ فجرٌ
أنتِ فيضٌ من إله! (٩٠)

ومن التجارب الشعرية الغضة التي رُكُ فيها الشعر، تجربة صلاح لبكي في «أرجوحة القمر» التي أوجت لنا في بدايات قصائدها شعوراً بأن صاحبها كان لا يزال يعزف على آلة واحدة من وترٍ أو وترين، ولم يصل به الأمر الى عزف متداخل الأصوات والألحان.

وكان لا يزال في بعض قصائده «كأحلام المساء» متأثراً بأبي ماضي، ولا سيما الأماصي والأصائل كقوله:

أي حلمٍ يعرُ في مُقَلَّتُكِ
عندما يبسط المساء جناحه
ساكباً نفسه على راحتك
مُلْقِياً فوق منكبيك وشاحه (٩١)

وفي قصيدة «الربيع» يقع صلاح لبكي في اضطراب التركيب. وشيء من السطحية والركاكة والحشو:

يا لها من ساعة غبُ الغروب
ساعة للذكرى والذكرى هبوب

[ونعتقد بوجود خطأ مطبعي، فالسياق الصحيح هو: ساعة الذكرى والذكرى هبوب]

حينما تعلو أناشيد الطيوب
فيبيتِ الجو منها طيِّباً

خَفُّ في يا زهر من احراجها
أو تري في الأرض منها موكبا
ما لعيني لا ترى غير الجمال
في انضاع السهل في شَمُ الجبال^(٩٣)

وفي قصيدة «الليل» أطول قصائد المجموعة، عناوينٌ موحية، ومطالع واعدة، لكن
الآبيات فيما بعد، متهافئة الأثر، لا تكاد تحمل غير المعاني والمشاعر المصطنعة الواحد
تلو الآخر، فيما عدا شذرات من صيغ وصور معيّنة خرجت شريدة مستوحدة.

أيُّ ربِّ يا ليل أنست رليف
بتجني الوري ورجس العباد
لم نفهم معنى البيت، ولا سَعْنَا قراءته أو كتابته.
تَمَلِك الغمر والتراپ كما يملك
قلبُ العذراء حلم عباد

عجز البيت مختل الوزن...

ويفسيض الجمال منك فلا يبقى
قبيح في الكون الف حداد
بيت قبيح المعنى والصورة.. غامض.
ثرها والخشوع هدهد عطفيها
تهابت بالإنماد المتهادي

الحشو النابي، في العجز.

فشيفاه الورود فوخ بخور
مرسل في مجاهل الأبعاد
لم نَسْغُ إضافة (المجاهل) الى (الأبعاد) ولم نفهم معنى لجمال هذه الاضافة.
حملوهن فوق مئسسع الانفس
طهرراً وتلكم الأجسسساد

عطف مختل ما بين «طهرا» و «تلكم الأجساد».

فإذا انت واحد أروع الوحشة

تسمو الى نرى الأجساد^(٩٤)

شواهد لا بد من ذكرها لكي لا يكون الرأي عاماً، لم تُرد من ورائها الإقلال من شاعرية ابن «بعبدات» وأصالة تجربته، بل لتأكيد طراوة التجارب الأولى وعثرات التركيب.

ومن قصائد المجموعة الأولى التي لم تنعم بالوهج الشعري وعمق التجربة كل من «الصدى» /ص٥٦، «ظلمتك» /ص٦٣، «هدوء» /ص٦٥، التي تفاوتت ما بين الهبوط الفني، والتقريبية، والنظم المبكر.

من الشعراء الذين اجتاحتهم النزعات الرومنسية المبكرة، وصَبغت تجاربهم الشعرية الأولى بشيء من التعثر والسطحية، فدوى طوقان؛ نستدلُّ على ذلك بقصيدة طويلة لها بعنوان «نار ونار» التي حفلت بالتواءات التعبير، وسقطات التركيب وهبوط الوهج الفني، إلى حدود غير مقبولة.

وتبدأ من المطلع:

بجسمي قَفْقَفَةٌ وانخدال

فيا نار زيدي لظى واشتعال

ومُرِّي بجوِّي نقيء الجناح

فللبَرْد عريضة واجتياح

أما تسمعين احتدام النضال

نضال العواصف فوق الجبال

وانتِ اعصافي، واشللي ليلتي

بدمعٍ يهْدِي من رعديتي^(٩٥)

فقد عطف، في البيت الأول، لفظة هابطة معتلة (انخدال) على لفظة معبرة موحية (قفقة)، واستعملت عبارة هجينة في صدر البيت الثاني، لا حرارة فيها.

«وَتَعَكُّسُ وَهَجاً عَلَى فَعْلَتَيْهِ

وَتَلَفُّحٌ لَفْحاً عَلَى شَفْتَيْهِ» / ص ٩٩

تقفيتان ثقلتان لم تُراعَ فيهما السلاسة الإيقاعية المُتسقة في المقطع الشعري،
الذي جرت فيه القافية على شيء من الانسياب الهادئ: «العاتيه» - «خَلْجَاتِيه»..
فاكتفتِ الشاعرة من التقفية بالرويِّ الواحد المُقَحَّم على القافية إقحاماً خالياً من أي أثر
جمالي صوتي.

وتختتم الشاعرة قصيدتها بتقليد ساذج لمنحى أبي شبكة في قصيدته: «الشمعة
المحتضرة»، من خلال مقارنة بين نار وَجدها وشعورها، الخامدة شيئاً، على مر
السنين، وانطفاء شمعة أبي شبكة الفني المثير.

أَتَحْمَدُ مِثْلَكَ نَارُ شِعْوَري

غداً، وتؤول لهذا المصير؟

أيغشنى أوارى رمضاء السنين

أيهمد قلبي كما تهمدين؟ / ص ٩٩

ب - الصورة الشعرية ومعالَم الابداع

بدأت على القصائد الرومنسية الميكرة مَسَحات تقليدية في استخدام الاصباح
البيانية والمجازية، ولا سيما التشبيه الذي لم يخرج في بعض الأحيان على المنحى
التقليدي الموروث كقول ايليا أبي ماضي، متغزلاً:

كالقُصْنِ قامَتْها إذا القُصْنِ انثنى

وجببتْها يحكي الصباح إذا انجلى

وقفت تُحيطُ بها الزهورُ كأنها

قمرٌ تُحيطُ به الكواكبُ في الفضاء

ثم يختم قصيدته بتشبيهين بليغين، في تركيب ركيك بسبب الحشو:

قمران ضمُّهما الترابُ وما عرف

تُ سواهما قمرين ضمُّهما الثرى^(٩٧)

«العذاب الحي»^(١٠٠) ذات الخفة العروضية الرشيفة، حيث اعتمد فيها (منهوك الرجز) الذي أخلص له الشاعر، فلم يخل ولم يُعقّد ولم يتكلف، وإن لم يُبدع كثيراً في تصاويره. «ليل الصيف»^(١٠١) التي نهج فيها الشاعر نهجاً عروضياً لافتاً، إذ جمع (المجتث) إلى (منهوك الرجز) من غير خلل أو ضعف، مؤكداً غنائية القصيدة الرومنسية شكلاً ونغماً، وتأليفاً.. وهكذا في معظم قصائده بعامة، و«نداء القلب» بخاصة، وهي المجموعة التي استحوذت على إعجاب النقاد فقال فيها رزوق فرح رزوق مُتنبياً ومُطرباً:

«في هذه المجموعة الشعرية يصل الشاعر من اللغة الى سامي منزلتها، فإذا بشعره كلام يتخير فيه اللفظ جاره، وتجري العبارة فيه سلسلة منتظمة الخطى وقد ضاء فيها المعنى واتضحت الصورة... ثم كيف لا ترقُ وتصفو وهي الآن نداء قلب أدركته بعد عذاب نعمة الحب السعيد، فطربَ بعد اكتئاب، وصحا بعد وجوم»^(١٠٢)

خامساً - خصوصيات الشعراء الرومنسيين:

لا يسهل الدارس لشريحة من الشعراء تباعدت بينهم الأمكنة واختلفت الأذواق والمشارب، وتفاوتت النظرة والأداء.. إلا الوقوف قليلا أمام النقاط والعلامات التي تميز واحداً عن آخر وتشركه معه في ناحية أو أخرى.

لقد تجمعت لدينا ملاحظات كثيرة لكل الشعراء تقتضي النظر إليها بكثير من العناية، لأنها تشكل دراسةً مكتملة لما قمنا به في فصول هذا البحث وفقراته.. ولكن المجال لا يسمح بإثباتها هنا، في نطاق دورة حوارية غرضها التكريم وإلقاء الأضواء.. لذلك سنكتفي بالعناوين البارزة، لكل شاعر مع بعض التفصيل الجزئي، مُرجئين التوسع إلى أجل آخر.

● جبران خليل جبران

أُمارَ جبران في قصائده التي تناولها البحث، بالنفس الحكمي التعليمي المرافق لكثير من مقاطعه الشعرية وتعاييره الفنية.. بحيث لا نكاد نقرأ قصيدة أو نصاً إلا مضمخا بعبير الحكمة والخاطرة.

أضف إلى ذلك، المنحى الرمزي الذي يختلط بمداد الرومنطيقية اختلاطاً يُغني النص الشعري ويرفعه إلى التذوق الروحي الشفاف، وهي ميزة قلما توافرت لغيره من شعراء مرحلته.

لم ينكف جبران عن المجتمع، ولا جنح حياله، إلى الاعتدال في الحياة والتقاليد، بل اتخذ جانب الثورة والرفض. فلقى الصمود واللامبالاة، فمضى إلى معتزله يضخ منه أفكاره وآراءه ومواقفه من كل ما يجري، ولكن بلغة مشحونة بالكتابة مسريلة بالتأمل^(١٠٢) والنظرات البعيدة التي لا تستقر إلا في ما وراء الحدود.

● ميخائيل نعيمة

لا يكاد يختلف نعيمة عن جبران - في نطاق الشعر والقصيدة الرومنسية - إلا في النزعة الفلسفية ذات البعد الصوفي، مضافاً إليها النظرة الداكنة إلى الأشياء..

نتبين ذلك في ثانيا القصائد، وبخاصة قصيدة: «صرفتُ حبيبتي عني» التي لخص فيها نعيمة مفاهيمه للحب والمرأة والذات الحسية، وحب الذات.. وانتهى إلى: عشق الروح والانعقاد الحقيقي من كل معوقات المادة.. فكانت هذه القصيدة، عنواناً لرومنطيقية الحب السرمدى، المتجلبب بغلالة من الوجد الصوفي، استخدمه الشاعر في إطار فلسفي رمزي شبه تجريدي^(١٠٤).

• ايليا أبو ماضي

بدأ أبو ماضي تجاربه الشعرية تقليدياً في الفاظه، وتشابيهه ومجازاته وأنماط نظمه ثم تدرج إلى الإبداع^(١٠٥).

وقف جبران أمام شعر أبي ماضي فوجده رمزياً «يصعد في شعره إلى الملا الأعلى، ولكن على سلم أقوى وأبقى من الجبال - يتمسك بحبال الفكر ويملا كاسه من عصير أرق من ندى الفجر، يملأها من خمرة الخيال، والخيال هو الحادي الذي يسير أمام مواكب الحياة نحو الحق والروح.

في ديوان أبي ماضي سلام بين المنظور وغير المنظور، وحبالٌ تربط مظاهر الحياة بخفاياها، وكؤوس مملوءة بتلك الخمرة التي إن لم ترشفها نظل ظمآن حتى تملأ الآلهة البشر فتغمرهم ثانية بالطوفان»^(١٠٦).

ولعل قصيدة «الطلاس» تصلح أكثر من غيرها، لرسم الخطوط العريضة لرومنسية القصيدة (الماضوية) التي توهجت بالنفس الملحمي، لكنه من ملحمة الذات في صراعها التأملية مع عناصر الوجود وذرأت كيانه الصغيرة. كل ما فيها يثير الدهشة والاعتبار.

وتتمثل «الطين» القصيدة التأملية التوأم لقصيدة «الطلاس»: كلاهما، ومعهما رهط كثير من قصائد الشاعر، تبحث عن مصير الإنسان وبداياته السحيقة الغور.

استطاع ايليا أبو ماضي، بفضل رهافة فكرية خارقة وحس رومنسي متغلغل في أعماقه أن يمزج بين الذات ومراتها، والطبيعة وانعكاساتها على الاثنتين، بلغ معها

أبو ماضي عرش التجلي والانكشاف.. وخاصة في قصيدة «المساء».. التي قلب فيها الصورة المكتنبة الشائعة بين شعراء الرومنطيقية.. إلى صورة الحياة المتجددة، الفائضة بالبشر والحياة.

● الياس أبو شبكة

تأثر أبو شبكة بأراء نقاد المذاهب الأدبية، فرفض معظم مقولاتهم، ودعا إلى وحدة المذاهب والاتجاهات، فيما عدا النزعات الفردية الطاغية. فالمدارس الأدبية لديه سجونٌ وقيود، ولا سبيل إلى قولبة الشعراء الكبار.. فمرجعهم الأول والينبوع، هما: الطبيعة والحياة.

ويمكن تلخيص الطوابع الرومنسية العامة في قصائد أبي شبكة، بما يلي:

- ١ - شفاقيةٌ وسعيٌ حثيث إلى الجمال السامي.
- ٢ - نزعة انسانية ريفية، متدثرة بحرية الحركة والتعبير واختيار الموسيقى الشعرية الملائمة.
- ٣ - رومنسية تعليمية نقدية في بعض القصائد.
- ٤ - تصوير شاعري، تسمو معه العلاقة العاطفية بين الشاعر والمرأة إلى مدارج العفة والهيام الروحي.
- ٥ - سلاسة لغوية وإيقاعات عذبة وانغام متماوجة.
- ٦ - ذات غارقة في الحب مكتوية بلظاه حتى التلاشي. ولم يكن صلاح لبكي مُغالياً حينما لم ير في كل شعر أبي شبكة «غير حكاية قلب» هو قلبه، وغير عرضٍ مسهب لأحاسيسه: لحبهٍ والمه ويؤسه وشقائه وسعادته.. عبثاً نبحث في هذه الآثار عن غير الياس أبي شبكة، وعن غير حبيباته وتجاريه»^(١٧).

● الأخطل الصغير

اية الخصائص في قصيدة الأخطل، شعرية الغناء والشدو في عدد كبير من قصائده، فاق بها شعراء المرحلة، فكانت لنا بفضل ثروة غنائية شدا بها كبار فناني

الطرب العربي في العصر الحديث، وهم: سيد الموسيقى العربية محمد عبدالوهاب في ثلاث قصائد، هي خمرة الغناء والأداء، والإثارة، وفيروز في أربع قصائد أو أغنيات، كما المشاعل فوق بيادر الحصاد، وفريد الأطرش، واسمهان، لكل منهما أغنية غاية في السمو التعبيري.

لم ينظم الأخطل قصائد غنائية، بقدر ما وقع سوناتات معزوفة على التي المرأة والطبيعة، تُصاحبها آلة في الحب اللندلج بين أروقة الأفئدة، وشعاب النفس الصابية الى الجمال، صبا المتعبد في محرابه.

• صلاح لبكي

صلاح لبكي أكثر شفافية، في رومنسيته من ابي شبكة وابي ماضي، فله من هففة يراعه وتؤدة خطواته في دروب الشعر، ما يجعله نسيج وحده في ميدان الكتابة الادبية.

وقد امتازت قصيدته الرومنسية بصفات، قد تصح لغيره، ولكن بقيود وحدود، اما هو فنراه ابداً دافئاً، هامساً، يتسلق اعمدة الضباب خفقة خفقة، وطبقة طبقة من غير ان يعيا أو تشحب قسماً وجهه. لا تكاد تخرج الكلمات من جلبابها لأنها منظوية المعنى على ذاتها.

قصائده في معظم دواوينه - فيما عدا «سأم» - تقاسيم على الماء، إن لم تحدث دويماً في الأفق، فهي باقية على أديم السمع تشنفته وتطهر النفس من زيد المناير وجعاعها، وتُضفي عليها السكينة والحبور.

إنها تنمو - كما يقول سعيد عقل - كالبنفسج والبيلسان، وخواطره، لم تُعالج بإزميل، ولا تركز نهائياً إلا بعد أن تقول الأفق المنحني عليها في زهول «لَلْجَمالُ بدونها غيرُ جمال»^(١٨).

• عمر أبو ريشة

ليس من السهولة عدُّ عمر أبي ريشة في عداد الشعراء الرومنسيين، لأنه أحد ممثلي الاتباعية الجديدة في الشعر العربي الحديث، التي وضع أسسها وروضها أميرُ

الشعراء احمد شوقي. ولكنه، ككل شاعر له قلب وله ميول، لا بد أن يترجمها في حقبة من العمر المؤاتي.. والقصائد التي تمتلئنا بها تعود بمعظمها إلى مرحلة الشباب والفتوة المتوقدة.

ومما طبعت به قصائده هذه، قوة البيان الشعري وأصالة التجربة الشعرية، وابتعادها عن أساليب الأقدمين.. كأنما أراد أن يقول لمعاصريه: لا أريد أن أكون ظلاً لأحد أو أسيراً لتقليد شعري معين!

وهو كذلك.. شاعر معتد بشاعريته، وما رشح من قصائده الرومنسية، يسمح لنا بوضعها الى جانب قصائد الاتباعين الكبار، أمثال بدوي الجبل والديزم والزركلي، وخليل مطران الذي لم يرد له ذكر بين شعراء الشام، لأنه قضى جلّ زمانه في مصر ومات فيها، فبقي خارج سريه، وهو لبناني الهوية والنشأة.

إن قصائد هؤلاء، رغم انتماء أصحابها إلى الاتباعية الجديدة، قد رَفَدَت الرومنطيقية بمداد إنساني ثرّ لا يقلُّ أثرًا عن الروافد الأخرى، عينا بذلك الرافد الحضاري الكوني ينتشر أرجه وصداه في سمع الزمان، من خلال قوله، مجدداً أحد أبطال التاريخ العربي الإسلامي:

لا تنامي يا روايات الزمــــــــــــــــان
فهو لولاك موجهٌ من بخانٍ
تتوالى عصوره وبها منك
ظلالٌ طرئةٌ الإلهام
اسمعيني حفيفَ أجنحةِ الإلهام
من أفقك القصصي الداني
وانثري حولي الاساطير فالأرواحُ
على شبيهه غصةُ الظمانِ
راويات الزمان هل شغفَ الرُّمل
بنقض الغيــــــــــــــــار عن أرداني
وهبوبِ الأجيال في يقظة الذكرى
وتهـــــــــــــــــويمة الطيــــــــــــــــوف الرُّواني

وانفلاتي من الغيبوب باقدا

م غريب نائي الحمى حيران^(١٠٩)

لغنا، بهذه الأبيات قد شرحنا ما قصدناه بالرومنسية الحضارية، وأنزنا ما كان للتاريخ العربي ورجالاته وشعرانه من آثار مباشرة في إغناء المد الرومنسي في القصيدة الشامية المدروسة.

• أنور العطار

جملة خصائص، تتمتع بها قصيدة العطار، نعددها كما يلي:

١ - موضوعية الطرح والوصف، بحيث يتضال الحضور الذاتي، ويقلب التلوين الطبيعي.

٢ - شمولية الوصف الطبيعي لقصائد المكان، «كالغوبة» و«دمر» و«بردى» و«لبنان» و«الصحراء» و«نجلة» وهي موضوعات حميمة الأثر في النفس، غنية المشاعر والصور!

٣ - خصيصاً لافتة تتعلق بالعروض الشعري، وهي وقف قصائده - ما عدا واحدة أو اثنتين - على بحر الخفيف، فهل هو سليقة لم يستطع تغييرها وتجنيدها، أم نغم لا يبرح ذائقته الشعرية؟

٤ - وتلخص طوابع أنور العطار بما قدم به سامي الكيالي، حديثه عنه، وبما ختمه، ونرى أنه شديد الانطباق عليه ويغني الدارس عن كثير من التفاصيل:

«أنور العطار شاعر رومانطيقي، جزل الأسلوب، أحب جمال الطبيعة فاندمج بروائعها، وغناها أعذب الشعر. وهو طويل النفس، يُعنى بالكلمة عنايته بالفكرة.. وقد تطفى عنايته بسحر الكلمة على جمال الفكرة، لذلك جاء شعره موسيقي الإيقاع.

ثم ختم بقول صاحب «الرسالة» أحمد حسن الزيات، فيه:

«أدب العطار مثلٌ صادق للأدب السوري الحديث؛ وأكثر الصفات البلاغية انطباقاً عليه: الجزالة والسلاسة والوضوح؛ فلم يخف خفة الأدب في مصر، ولم ينع

مبيعةً الأدب في لبنان، وإنما ظلّ محافظاً كأهله يُسفر ولا يقيم، ويجدد ولا يشتدّ، ويستقيم ولا ينحرف»^(١١٠).

• فدوى طوقان

فدوى شاعرة مفرطة في إحساسها وقلتها الشعري، لدرجة التطرف والمغالة. وتلك سمة رومنتية، من صميم السلوك الرومنسي وطباع أصحابه.

قصيدتها لا تفصح عن حبها الذي يُحرقها، فيطوى بين الضلوع، كما بين السطور؛ وتلك أيضاً سمة أخرى لا تفارق الرومنسيين الذين يشدون على انفعالاتهم نحو الأعماق... حتى تفيض العيون عن جمار القلب، وتختلج الشفاء بالسرّ اختلاجاً، لعله أبلغ من النطق المباشر والبوح السافر.

قصيدة الحب المكتوم، حتى على الليل البهيم الذي يلوذ به العاشق في أحلك أوقاته ويبيته كل أشواقه وأسراره:

سَلِّ ضَمَمِي رَ اللّيل، هَلْ
أودعْتُ أسرارَ حبي
هل تغثّيتُ بأشـمـعـا رَ
في وحرمة قلبي؟
إنّ هذا اللـيل يطوي
كلّ أسرار حبياتي
إنه مـعـبـد أحلامي
ومـلاوي ذكرياتي^(١١١)

• بدوي الجبل

توقف مقدم ديوانه، أكرم زعيتر، صديقاً وصفيّاً منذ الطفولة، عند نقاط فكرية وأدبية تميز شعر محمد سليمان الأحمد، ومنها:

- إنه لا يصطنع الشعر اصطناعاً؛ وقد يمضي وقت طويل لا ينظم فيه بيتاً وقد يُرسل ثلاث قصائد في شهر واحد. وإذا سألته لم؟ قال: الإرادة بنتُ العقل، والشعر تُرجمانُ القلب... إذا لم يجنني الشعرُ عفواً تعذّر عليّ استحضاره اقتساراً.^(١١٢)

- جَمَلُ البدويُّ الهمُّ ونضُرُ الحزن، وعبقر الالم.. وقد جعل من قبور أحبائه
ورفاق دريه، رياض إخاء ويسانين وفاء، ومجمع زكريات وأحرام مقدسات:

إِنْ قَلْبِي خَمِيلَةٌ تُنَبِّئُ الْأَحْزَا
نَ وَرَدَا وَنَرْجَسًا وَشَقِيقًا
لَوْ عَلَى الصَّخْرِ نَهْلَةٌ مِنْ جِرَاحِي
رَاحَ مُخَضُّوْضِلِ الظَّلَالِ وَرِيْقًا^(١١٣)

- لَوْ أَنَّ الشاعِر رومَنسِيَّة القَصِيْدَةِ الشَّامِيَّة - وَهُوَ الْاِتِّبَاعِي الرُّكْنَ - بِمَا لَوْنُهَا بِهِ
عَمَر أَبُو رِيْشَةِ، مِنْ كَوْنِيَّة شَمُولِيَّة تَطَايَرَتْ مِنْ ذَرَاتِ رُوحِهِ النَّائِرَةِ الَّتِي
مَلَأَتْ ضَجِيجَ الْحَيَاةِ فَفَرَّتْ
تَرِيدُ الْحَيَاةَ بِظِلِّ السَّكُونِ^(١١٤)

لَنْ كَانَ كَانَتِ الشَّمُولِيَّة، فِي قَصِيْدَةِ أَبِي رِيْشَةِ ضَارِيَّة فِي عَمَقِ التَّارِيْخِ، فَهِيَ هُنَا
عَائِمَةٌ، سَابِحَةٌ فِي فُضَاوَاتِ الْكَوْنِ، تَبْحَثُ فِيهَا رُوحُ الشَّاعِرِ عَنْ مَعْشُوقٍ، حُرُوفُ اسْمِهِ
مِنْ عِيْدَانٍ نَوْرَانِيَّةٍ، تَرْفُدُ مِنْ سِدْرَةِ الْمُنْتَهَى... بَيْنَمَا الْمَعْشُوقُ الْآخِرُ هُوَ مِنْ لَهَاثِ الْأَفْنَدَةِ،
وَرَعِشَاتِ الضُّلُوعِ.

كِلَاهُمَا يُورِثُ النُّشُوءَ وَالْحُبُورَ، وَيَطْهَرُ الْأَسْمَاعَ وَالْجَسُومَ. لَكِنْ الْبَقَاءُ وَالْخُلُودُ
لَطَعْمٌ لَا يَمْتُ بِصَلَةِ إِلَى عَالَمٍ إِنْسِيٍّ فَإِنَّ مَهْمَا بَلَغَ مِنَ السَّمَوِ وَالْقَدَاسَةِ.

تَلَكُمُ هِيَ أَبْرَزُ طَوَائِعِ الشُّعْرَاءِ الرُّومَنَسِيِّينَ الَّذِينَ أَسْهَمُوا فِي أَغْنَاءِ الْقَصِيْدَةِ
الرُّومَنَسِيَّةِ فِي بِلَادِ الشَّامِ مَا بَيْنَ الْحَرِيرَيْنِ، تَوَقَّفْنَا فِيهَا مَعَ الْأَكْثَرِ حُضُورًا وَانْتِمَاءً،

مُغفلين الكلام في خصوصيات الشعراء الآخرين الذين عرض البحث لتتاجهم في
الفصول والصفحات السابقة، لأنهم أقلُّ أثراً في بلورة الصورة الرومنسية العامة،
وأقلُّ نتاجاً شعرياً.. وسنعود إليهم، وإلى غيرهم مما فاتنا ذكره في هذه الدراسة التي
جهدتُ أن تحافظ على الحظوظ الكبرى لهيكلية الموضوع؛ لافتين، إلى أن ما جاء فيها
من آراء وأحكام، هي نوقية أكثر منها علمية موضوعية.. قد تختلف فيها مع الكثيرين،
وقد نتفق، وقد تعود صاحب هذا البحث أن لا تلقى آراؤه قبولاً هيناً لدى النقاد.

ومن ذا الذي يتوافق مع الجميع، وجوهر بحثه الأدبي قائم على نوقية التقويم
الجمالي للأعمال الإبداعية؟

الهوامش

- ١ - الرومانسية في الادب الاوروبي ، ترجمة صياح الجهم ، وزارة الثقافة والارشاد القومي . دمشق سنة ١٩٨١ . الجزء الاول . ص ١٢
- ٢ - نفسه / ص ١١-١٢
- ٣ - تجنبنا للتخليط في المفاهيم والمصطلحات - اعتمدنا كلمة « الرومنطيقية » للمدرسة الادبية او المذهب .. و « الرومنسية » لكل ما هو صفة او نسبة ، من غير ان نخوض في سبيل الاستعمالات لمصطلح هذا المذهب وأوصافه .
- ٤ - عرضنا لهذه المسألة بشيء من التوسع في كتابنا : « مذاهب الادب : معالم وانعكاسات » (الكلاسيكية - الرومنطيقية - الواقعية) دار العلم للملايين . الطبعة الثانية - بيروت ١٩٨٤ ص ٢٥٧ وما بعدها
- ٥ - ديوان عمر أبو ريشة، المجموعة الكاملة. دار العودة ، الطبعة الاولى، بيروت ١٩٧١، (ص ٥٧٦-٥٧٧).
- ٦ - كتابنا : « مذاهب الادب ، معالم وانعكاسات » ص ٢٧٨ .
- ٧ - ph.v.Tieghem'Le Romantisme' françois" que sais-je-paris 1972 p 40
- ٨ - المواكب، (مؤلفات جبران خليل جبران) بالعربية. المجموعة الاولى. دار جبران - مكتبة صادر بيروت ١٩٨١، قسم: المواكب. ص:١٥.
- ٩ - المصدر نفسه. كتاب: البدائع والطرائف، ص ٨٧.
- ١٠ - كتاب : « همس الجفون » - المجموعة الكاملة. المجلد الرابع ، دار العلم للملايين - بيروت سنة ١٩٧١، ص ١٢٢
- ١١ - « شعر الأخطال الصغير » دار الكتاب العربي - الطبعة الثالثة - بيروت . ص ٣١
- ١٢ - شعر الأخطال الصغير، ص ٦٥.

- ١٣ - المصدر نفسه، ص ١٢٧ - ١٢٨.
- ١٤ - أرجوحة القمر، دار ربحاني. بيروت سنة ١٩٥٥ ص : ١٧-١٨
- ١٥ - ضياء الدين بن الأثير، «المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر» تحقيق د.أحمد الحوفي، و.د. بدوي طيانة، مكتبة النهضة مصر. القاهرة سنة ١٩٦٢، القسم الثالث: ص ٢٣٦-٢٣٨
- ١٦ - ديوان أبي ريشة، المجموعة الكاملة، ص ١٧٧-١٧٨.
- ١٧ - المصدر نفسه/ ص ٣٦٢.
- ١٨ - أغاني تموز، دار الأحد، ١٩٥٣ ص ٥٣ - ٥٤.
- ١٩ - المصدر نفسه/ ص ٥١.
- ٢٠ - ديوان «ظلال الأيام» بمشق ١٩٤٨، ص ٢٩ - ٣٠.
- ٢١ - المصدر نفسه/ ص ٣٦.
- ٢٢ - نفسه / ص ٤٤.
- ٢٣ - نفسه / ص ٤٦.
- ٢٤ - جلال فاروق الشريف: «الرومنتيكية في الشعر العربي المعاصر في سورية» اتحاد الكتاب العرب بدمشق، ١٩٨٠، ص ١٣٩.
- ٢٥ - د. سامي الدهان، «الشعر الحديث في الإقليم السوري» معهد الدراسات العربية العالية، القاهرة، ١٩٦٠، ص ٤٨.
- ٢٦ - المرجع نفسه، ص ٦٣-٦٤.
- ٢٧ - د. منيف موسى. «الشعر العربي الحديث في لبنان» بحث في شعراء لبنان الجدد، مرحلة ما بين الحربين العالميتين. دار العودة. بيروت، ١٩٨٠، ص ١٠٦.

- ٢٨ - من قصيدة «الحن الربيع» ديوان «الألحان» دار المكشوف. بيروت ، الطبعة الثانية ١٩٦٣ ص ٣٥ و ٣٧.
- ٢٩ - إلى الأبد، دار الحضارة. الطبعة الثالثة، بيروت ١٩٦٣، ص ٢٨.
- ٣٠ - شعر الأخطال الصغير، ص ٢٢٠ - ٢٢١.
- ٣١ - ديوانه: مواعيد، دار ربحاني، الطبعة الثانية، ١٩٥٩، ص ١٥.
- ٣٢ - المصدر نفسه/ من قصيدة «ليت» ص ٢١.
- ٣٣ - مواعيد، من قصيدة «موت الطيور» ص ٣٣ - ٣٤.
- ٣٤ - المصدر نفسه/ من قصيدة «موت الورود» ص ٣٧.
- ٣٥ - أغاني تموز من قصيدة : «بخان»، ص ٣٣ - ٣٥.
- ٣٦ - أغاني تموز، من قصيدة : «عزراء» ص ٧٤ - ٧٧.
- ٣٧ - المصدر نفسه/ ص ٧٨ - ٧٩.
- ٣٨ - رزوق فرج رزوق، «الياس أبو شبكة وشعره» دار الكتاب اللبناني . الطبعة الثانية بيروت، ١٩٧٠، ص ٢٤٨. وأبيات القصيدة المذكورة، من ديوانه :«نداء القلب» ص ٥٣.
- ٣٩ - المرجع السابق، ص ٢٥٠، والبيتان المستشهد بهما، من قصيدة : «الناسكة» في «نداء القلب» ص ٢٤.
- ٤٠ - فدوى طوقان. المجموعة الشعرية الكاملة. دار العودة. الطبعة الأولى، بيروت ١٩٧٨ من قصيدة : «الصدى الباكي» ص ٧٨.
- ٤١ - المصدر نفسه/ ص ٨١ - ٨٣.
- ٤٢ - Lamartine, "Méditations" Garnier, Paris 1968,P:186.
- وقد ترجمنا مقاطع أخرى من القصيدة في كتابنا: مذاهب الأنبياء... ص ١٨٠ - ١٨١.

- ٤٣ - عن د. محمد غنيمي هلال: «الرومنتيكية» دار الثقافة - دار العودة. بيروت ١٩٧٢، ص ١٨٩.
- ٤٤ - أفاعي الفريوس، دار المكشوف. الطبعة الثانية، بيروت ١٩٤٨، ص ٢٦.
- ٤٥ - شعر الأخطال الصغير، ص ٢٥٦.
- ٤٦ - ظلال الأيام، ص ٧٢.
- ٤٧ - المصدر نفسه / ص ٧٦.
- ٤٨ - م. ن. ص ٧٧.
- ٤٩ - ديوان بدوي الجبل. دار العودة. الطبعة الأولى، بيروت ١٩٧٨، ص ٤٧٢.
- ٥٠ - Gustave Lanson, "Histoire de La Litterature Francaise" Hachette Paris, 1982, P: 964
- ٥١ - جبران خليل جبران. المجموعة الأولى. «البدائع والطرائف» ص ٧٧، من قصيدة «يانفس».
- ٥٢ - المصدر نفسه / ص ٧٨.
- ٥٣ - م. ن. ص ٨٢.
- ٥٤ - ميخائيل نعيمة. المجموعة الكاملة، «همس الجفون» ص ١٢.
- ٥٥ - صلاح لبكي. «سأم» ص ٢٤ - ٢٦.
- ٥٦ - ديوان: سأم، ص ٢٨ - ٢٩. والخطاب لله عز وجل.
- ٥٧ - ميخائيل نعيمة، المجموعة الكاملة، «يا همس الجفون» ص ١٣٢.
- ٥٨ - ديوان فدوى طوقان، قصيدة : «مع المروج» ص ٩.
- ٥٩ - المصدر نفسه، والقصيدة نفسها ، ص ١٠-١٢.

- ٦٠ - ديوان ايليا ابي ماضي. دار العودة. ص١٢٦ - ١٢٧.
- ٦١ - شعر الأختل الصغير، ص ٨١.
- ٦٢ - كتابنا «أفاق الشعر العربي في العصر المملوكي» دار جروس - طرابلس - لبنان ١٩٩٥ من مقدمة فصل بعنوان: (شعر الشكوى والحنين) ص٢٠٦.
- ٦٣ - شعر الأختل الصغير، ص ٨٢ - ٨٣.
- ٦٤ - ديوان أبي ماضي، دار العودة. ص ٣٦٩. وفي البيت الثالث خلل عروضي ملحوظ لم نتيين مسوغه.. وهناك قصيدة أخرى للشاعر نفسه، بعنوان «أيلول الشاعر» ص ٤٣٢، فهي في السياق نفسه.
- ٦٥ - ديوان بدوي الجبل، ص٤٦٦ - ٤٦٧.
- ٦٦ - مؤلفات جبران. المجموعة الأولى: البدائع والطرائف، ص٧٦.
- ٦٧ - Philippe Van Tieghem, "Les grandes doctrines Littéraires en France" Presses Universitaires en France, Paris, 1963. P:180
- ٦٨ - ديوان أبي ماضي، المجموعة الكاملة. ص ٢٠٦.
- ٦٩ - جبران خليل جبران. مصدر سابق. «البدائع والطرائف» ص ٨٠ - ٨١ موشحة : «بالله يا قلبي» وقد أثبتناها كاملة.
- ٧٠ - انظر «توشيح التوشيح» لصالح الدين الصفدي. تحقيق البير مطلق. دار الثقافة، بيروت ١٩٦٦، ص ٢٠ وما بعدها.
- ٧١ - لم أعثر على جمع لـ رَوي القصيدة. فاستحدثته على القياس، لحاجتنا الى جمعه كجمع القافية..
- ٧٢ - إقرأ على سبيل المثال قصيدته : «ليل الصيف» (نداء القلب/ص ٤٥-٤٧) حيث تتكون بعض الشطور ولا سيما الاعجاز من كلمة واحدة، أو كلمة وبعض كلمة.

- ٧٣ - انظر «سالم» من ص ٤٥ حتى نهاية ص ٤٩، ومن أول ص ٥٠ حتى نهاية ص ٥٨،
ومن أول ص ٥٩ حتى نهاية ص ٦١.
- ٧٤ - مؤلفات نعيمة. مصدر سابق. «همس الجفون» ص ١٦.
- ٧٥ - ديوان أبي ريشة . دار العودة . ص ٤٧٠.
- ٧٦ - المصدر نفسه/ ص ٤٦٧.
- ٧٧ - ديوان أبي ريشة. ص ٣٦٦.
- ٧٨ - ديوان فدوى طوقان. دار العودة. ص ٣٦.
- ٧٩ - المصدر نفسه. ص ١٢ - ١٥.
- ٨٠ - المصدر نفسه، من قصيدة :«أوهام في الزيتون» ص ٣٦ - ٢٧.
- ٨١ - ديوان بدوي الجبل. من قصيدة :«دموع ودموع» ص ٥٤٦.
- ٨٢ - ديوان أبي ماضي. من قصيدة :«أنا وأخت المهابة والقمر» ص ٣٥٦.
- ٨٣ - من قصيدة : «أحبك» نداء القلب، ص ٤٠ - ٤١.
- ٨٤ - جزء من الآية ٣٥ من سورة النور.
- ٨٥ - ديوانه: الى الأبد، ص ٤٦.
- ٨٦ - ديوان أبي ريشة، من قصيدة «ساذج» ص ٣٧٧ - ٣٧٨.
- ٨٧ - ديوان أبي ماضي، ص ٣٩٥ - ٤٠١.
- ٨٨ - نفسه / ص ٣٩٥.
- ٨٩ - إقرأ للشاعر قصة شعرية أخرى بعنوان «بانعة الورد» ص ٤٤٣، لعلها أعمق حكمة
وآثر في النفس، وإقرأ كذلك قصيدتي «المسلول» و «عروة وعفراء» للأخطل
الصغير، فقد تضمنتا كثيراً من الأبعاد القصصية الرومنسية.

- ٩٠ - الياس أبو شبكة ، «الى الأبد»، ص٧٧.
- ٩١ - الأعمال الكاملة. همس الجفون، ص١٩.
- ٩٢ - أرجوحة القمر، ص١٧ - ١٨ .
- ٩٣ - ديوان أبي ماضي، «المساء» ص ٧٦٥.
- ٩٤ - أرجوحة القمر، ص ٢٢ - ٢٣ .
- ٩٥ - المصدر نفسه، الصفحات، تبعا للشواهد: ٢٦، ٢٧، ٢٨، ٢٢، ٢٤.
- ٩٦ - ديوان فدوى طوقان- «وحيدي مع الأيام» قصيدة: نار و نار، ص٩٣.
- ٩٧ - نفسه/ ص٩٤.
- ٩٨ - ديوان أبي ماضي، من قصيدة: «مصرع حبيبين» ص ١٢٨ - ١٣٠.
- ٩٩ - نفسه، ص ١٣٧.
- ١٠٠ - نداء القلب، ص ١٦ - ١٧ .
- ١٠١ - نفسه، ص ٤٢.
- ١٠٢ - نفسه، ص ٤٥.
- ١٠٣ - «الياس أبو شبكة وشعره» ص ٢٥٢.
- ١٠٤ - عد الى بحثنا: «المنحى الرمزي في أدب جبران» دار الانشاء. طرابلس - لبنان ١٩٨٣، ص ١٤ - ١٥ .
- ١٠٥ - يمكن الاطلاع على قصيدة مماثلة بعنوان «الشرا» / ديوانه / ١١٧
- ١٠٦ - مقدمة ديوان أبي ماضي، بقلم زهير ميرزا، ص٢٨.
- ١٠٧ - جبران خليل جبران. «مقدمة ديوان «تذكار الماضي» لأبي ماضي.

- ١٠٨ - صلاح لبكي، «لبنان الشاعر» دار الحضارة، الطبعة الثانية. بيروت ١٩٦٤ ص ٢٠٩ - ٢١٠.
- ١٠٩ - ديوان «سأم» المقدمة، بقلم سعيد عقل. ص ٩ - ١٠.
- ١١٠ - ديوان عمر أبي ريشة، من قصيدة «خالد» ص ٥٣٧ - ٥٣٩.
- ١١١ - د. سامي الكيالي، «الأدب العربي المعاصر في سورية» دار المعارف بمصر. الطبعة الثانية، القاهرة، ١٩٦٨، ص ٤٠٤ و ٤٠٧.
- ١١٢ - ديوان فدوى طوقان، من قصيدة: «الصدى الباكي» ص ٧٩.
- ١١٣ - ديوان بنوي الجبل، المقدمة: بقلم أكرم زعيتر، ص ٢٧ - ٢٨.
- ١١٤ - المصدر نفسه، المقدمة. ص ٤٩.
- ١١٥ - المصدر نفسه، مطلع قصيدة «الروح الثائرة» ص ٤٧٣.

المصادر والمراجع

أولاً - المصادر

أ - المجموعات الشعرية:

- ١ - الأخطل الصغير، شعر الأخطل الصغير، دار الكتاب العربي - طبعة ثالثة. بيروت - لا تاريخ.
- ٢ - الياس أبو شبكة - أفاعي الفردوس، دار المكشوف. الطبعة الثانية. بيروت ١٩٤٨.
- الإلحان، دار المكشوف، الطبعة الثانية. بيروت ١٩٦٣.
- إلى الأبد، دار الحضارة، الطبعة الثانية. بيروت ١٩٦٣.
- نداء القلب، دار المكشوف الطبعة الثانية. بيروت ١٩٦٣.
- ٣ - أنور العطار ، ظلال الأيام، دمشق ١٩٤٨.
- ٤ - إيليا أبو ماضي ، ديوان إيليا أبي ماضي (المجموعة الكاملة) دار العودة - بيروت لا تاريخ.
- ٥ - بدويّ الجبل ، ديوان بدوي الجبل. دار العودة. الطبعة الأولى، بيروت ١٩٧٨.
- ٦ - جبران خليل جبران ، البدائع والطرائف المجموعة الكاملة، دار جبران ، مكتبة صادر، بيروت ١٩٨١.
- المواكب المجموعة الكاملة، دار جبران ، مكتبة صادر، بيروت ١٩٨١.
- ٧ - صلاح لبكي
- أرجوحة القمر، دار ربحاني، بيروت ١٩٥٥
- سام ، (طبعة ثانية) دار ربحاني، بيروت ١٩٥٩.
- مواعيد، (طبعة ثانية) دار ربحاني ، بيروت ١٩٥٩.
- ٨ - عمر أبو ريشة، ديوان عمر أبي ريشة، المجموعة الكاملة. طبعة أولى. دار العودة، بيروت ١٩٧١.

٩ - فديوى طوقان - وحدي مع الأيام ، المجموعة الكاملة. طبعة أولى . دار العودة. بيروت ١٩٧٨.

١٠ - فؤاد سليمان ، - أغاني تموز، دار الأحد، ١٩٥٣.

١١ - ميخائيل نعيمة، همس الجفون، المجموعة الكاملة، المجلد الرابع. دار العلم للملايين ،، بيروت ١٩٧١.

ب- المصادر التراثية

١ - القرآن الكريم.

٢ - صلاح الدين الصفدي، توشيع التوشيع تحقيق البير مطلق . دار الثقافة، بيروت ١٩٦٦.

٣ - ضياء الدين بن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق د. أحمد الحوفي ود. بدوي طنبانة. مكتبة النهضة بمصر، ١٩٦٢.

٤ - محمد بن المكرم (جمال الدين ، ابن منظور) لسان العرب، دار صادر - دار بيروت، بيروت ١٩٦٨.

ج- المراجع:

١ - بول فان تيفم، الرومنسية في الأدب الأوروبي، ترجمة صيَّاح الجهم، وزارة الثقافة والإرشاد القومي - دمشق ١٩٨١.

٢ - جلال فاروق الشريف، الرومنتيكية في الشعر العربي المعاصر في سورية، اتحاد الكتاب العرب بدمشق، ١٩٨٠.

٣ - رزوق فرج رزوق، الياس أبو شبكة وشعره، دار الكتاب اللبناني، طبعة ثانية، بيروت ١٩٧٠.

٤ - د. سامي الدهان، الشعر الحديث في الاقليم السوري. معهد الدراسات العربية العالية، القاهرة ١٩٦٠.

٥ - د. سامي الكيالي، الأدب العربي المعاصر في سورية، طبعة ثانية، دار المعارف بمصر. القاهرة ١٩٦٨.

- ٦ - صلاح لبكي، لبنان الشاعر، دار الحضارة. طبعة ثانية، بيروت ١٩٦٤.
- ٧ - د. محمد غنيمي هلال، الرومنطيقية، دار الثقافة - دار العودة، بيروت ١٩٧٣.
- ٨ - د. منيف موسى، الشعر العربي الحديث في لبنان. (مرحلة ما بين الحريين العالميتين) دار العودة. بيروت، ١٩٨٠.
- ٩ - د. ياسين الأيوبي، مذاهب الأدب، معالم وانعكاسات (الكلاسيكية - الرومنطيقية - الواقعية) دار العلم للملايين، طبعة ثانية. بيروت ١٩٨٤.
- ١٠ - د. ياسين الأيوبي، المنحى الرمزي في ادب جبران، دار الانشاء، طرابلس - لبنان ١٩٨٣.
- ١١ - د. ياسين الأيوبي، افاق الشعر العربي في العصر المملوكي، دار جروس، طرابلس - لبنان ١٩٩٥.
- د. المراجع بالافرنسية.

- 1- Gustave Lanson: Histoire de La Littérature Française Hachette paris 1982.
- 2- Lamartine, Méditations Garnier Paris 1968
- 3 - Philippe Van Tieghem, "Les grandes doctrines Littéraires en France" Presses Univrsitaires en France, Paris , 1963
- 4 - Philippe Van Tieghem' Le Romantisme' français que sai-je paris 1972

القصيدة القومية في بلاد الشام
فترة ما بين الحربين

د. محيي الدين صبحي

القصيدة القومية في بلاد الشام

فترة ما بين الحربين ^(١)

د. محيي الدين صبحي

مقدمة

للشاعر عبدالرحيم محمود:

سأحمل روعي على راحتني
وألقي بها في مهاوي الردى
فإما حياة تسرُّ الصديق
وإما مماتٌ يغيبُ العدى
ونفسُ الشريف لها غايتان:
ورودُ المنايا ونيلُ المنى
وما العيش؟ لا عشتُ إن لم أكنْ
مَذْجُوفَ الجَنابِ حرامِ الحمى
إذا قلتُ أصغى لي العالمون
ودوى مَقَالِي بين النورى

لعمرك إنني أرى مصرعي
ولكنْ أغبِذْ إليَّه الخطى
أرى مَقْتَلِي دون حَقِّي السليب
وبدونِ بلادي هو المُبْتَدِئُ
يَلْدُ لَاتْنِي سَمَاعُ الصليل
ويُبْهِجُ نفسِي مسيلُ الدُما

(١) اختار الباحث عنواناً آخر هو: من شعر الحماسة إلى شعر الوطنية والقومية تطور نوع أدبي.

وجسمٌ تجنّدتُ فوق الهضاب
 تناوشته جارحاتُ القلا
 فمنه نصيبٌ لطير السماء
 ومنه نصيبٌ لأسد الثرى
 كسباً دُمّة الأرض بالأرجوان
 وأثقل بالعطر ريح الصنوبر
 وعفّرمه بهيّ الجبين
 ولكن عفّاراً يزيد البهها
 ويان على شفّتيه ابتسام
 معانيه هزّة بهذي الدنى
 ونام ليحلم حلم الخلود
 ويهنا فسيبه بأحلى الرؤى

لعمرك هذا مماتُ الرجال
 ومن رام موتاً شريفاً فذا
 فكيف اصطباري لكيد العدو
 وكيف احتمالي لسوم الأذى
 أخوفاً؛ وعندي تهون الحياة
 وذلاً؛ وإنسي لسرب الإيها
 بقلبي سارمي وجوه العداة
 فقلبي حديدٌ وناري لظى
 وأحمي حياضي بحد الحسام
 فيعلم قومي بأنني الفتى



تندرج هذه القصيدة في باب الحماسة ولا ريب، ففيها كل مقومات الحماسة من
 استنهاض وعزيمة وتصميم. وكذلك تتوسع في المفهوم ليستوعب شعر المقاومة والوطنية.

فكيف تطور باب الحماسة وتحدث حتى صار يشمل كل الشعر السياسي والوطني. فيما ضمّر باب المديح على سبيل المثال حتى كاد يحمل معنى سلبياً ينتقص من الشعر والشاعر معاً.

لننصّ بادئ ذي بدء على أن باب الحماسة ليس من أغراض الشعر الأصلية، إذ إن النقاد العرب من ابن قتيبة إلى ابن رشيق (٤٥٦هـ/١٠٦٣م) يجمعون على أن أغراض الشعر أربعة هي المدح والهجاء والنسيب والثناء، وقد يضيفون إليها الفخر أما الحماسة فلم ترد بين أغراض الشعر البتة، وبالتالي فهي ابتكار من الشاعر أبي تمام اكتشفه وثبته في كتاب مختاراته. ويرد الافتخار إلى المديح، فيقول ابن رشيق: «والافتخار هو المديح بعينه، إلا أن الشاعر يخصص به نفسه وقومه فكل ما حسن في المديح حسن في الافتخار، وكل ما قبح فيه، قبح في الافتخار»^(١) ومن نماذج التي يسوقها ابن رشيق قول عامر بن الطفيل:

فإني، وإن كنت ابن سيد عامر
وفي السر منها، والصريح المهذب
فما سويتني عامر عن وراثته
أبي الله أن أسـمـو بام ولا أب

والحماسة: الشجاعة والتشدد في الدين وفي الحرب^(٢)

وباعتبار الحماسة نوعاً شعرياً يصعب تصنيفها في الأغراض الشعرية الرئيسية فهي فرع ثالث بحسب التصنيف التقليدي عند ابن قتيبة وابن جعفر وابن رشيق:



(١) ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، تحقيق د. محمد فرقان، دار المعرفة، بيروت ١٩٨٨.

ص ٧٩٨-٧٩٩

(٢) لسان العرب ٨٠٣/٣ مادة حمس.

فالمديح هو الغرض الأصلي، يتوجه به الشاعر إلى الآخر - الأعلى مقاماً مستعملاً فيه «الأسلوب العالي» الذي يميز فيه علماء البلاغة الأوريون شعر التراجيديا والملاحم وسبيله في العربية «شرف المعنى وجزالة اللفظ» فإذا افتخر الشاعر تحدث عن قومه ونفسه بالأسلوب عينه. فإذا قصر حديثه على التجلد والشدة وعقد العزم على المكاره فقد دخل في باب الحماسة.

ومن ينظر في باب الحماسة يجد أن أبا تمام قد اختار مجموعة واسعة من المقطوعات تتضمن العديد من المعاني التي تؤكد جميعها على الصراع بصرف النظر عن الطرف المنتصر، هل هو الشاعر وقومه أم خصومهم. فمن السهل مقارنة الانتكاس الذي تعرضه صاحبة الحماسية (٣١٠)^(٧) عن موت قومه وهزيمتها الشخصية مع ما حل ببلاد الشام بعد الحرب العالمية الأولى من هزيمة واحتلال. تقول فاطمة بنت الأحجم الخزاعية ترثي أباها:

يا عينُ جُودِي عند كل صَباح
جُودِي بأربععة على الجراح
قَد كُنْتُ لِي جَبِلاً لَوْ بظَلَّهُ
فَتَرَكْتُني أمشي بأجرد ضاح
قَد كُنْتُ ذاتَ حَمِيَّة ما عَشْتُ لِي
أمشي البَرَارَ وَكُنْتُ أنتَ جناحي
فاليومَ أخضع للذليل وأتقي
منه، وأدفع ظالمي بالسراج
وأغضُ من بصـري وأعلم أنه
قَد بَانَ حَدُ فُوارِسي ورماحي
وَإِذا دَعَتْ قُـمـريَّة شَجناً لها
يوماً على فتنٍ دعوت صَباحي

(٣) الحماسة لأبي تمام حبيب بن أوس الطائي، تحقيق د. عبدالله بن عبد الرحيم عسيلان، نشرته إدارة الثقافة والنشر بجامعة الإمام محمد بن سعود ١/٤٤٤.

يقول الشارح «وكانت عائشة رضي الله عنها تتمثل بهذه الأبيات التي معنا بعد وفاة النبي صلى الله عليه وسلم» فمن السهل اسقاطها على وضع الانكسار القومي بعد خروج الملك فيصل من دمشق وزوال الدولة العربية ووقوع الوطن تحت الاحتلال الفرنسي.

ويمكن وضع نقطة افتراضية لنشوء الشعر الوطني في قصائد محمود سامي البارودي عن ثورة عرابي حيث يمتزج الفخر والحماسة بالهزيمة والانكسار. وفي تلك البدايات كان العنصر الذاتي في البطولة الشخصية مازال ملموساً فالبارودي شاعر فارس شارك في الأحداث. ولذلك يحفل شعره الوطني بالفخر في فروسيته ومواقفه. ومازال هذا التمازج أثراً من آثار النشأة الأولى في الشعر الفلسطيني، فنقرأ للشاعر محمود درويش في قصيدة «عاشق من فلسطين» (١٩٦٦):

حملتك زاد أسفاري
وباسمك صحت في الوديان:
خيول الروم اعرفها
وإن يتبدل الميدان
خذوا حذراً
من البرق الذي صكته أغنيتي على الصوان
أنا. زين الشباب وفارس الفرسان
أنا ومحطم الأوثان
حدود الشام أزرعها
قصائد تطلق العقبان..

ويقول راشد حسين في الخمسينات:
قالت: «أخاف عليك السجن» قلت لها:
من أجل شعبي ظلام السجن يلتحفُ
لو يقصرون الذي في السجن من غرف
على السجون، لهنتَ نفسها الغرف

لكن لها أمل أن يُستضاف بها

حرّ فيزهر في انحاءها الشرف

فهذه بقايا من الفخر القديم والاعتداد بالتجدد سرّت في قصائد الشاعر المحدث الذي وقف شعره على قضية وطنه وآيات راشد حسين في السجن لها نسب في قصائد علي بن الجهم حين حبس وصلب.

قالوا: حبست. فقلت: ليس بضائري

حبسي، وائي مهند لا يُفمّد

على أن غياب البطولة الفردية وحلول البطولة الجمعية حيث تتصدى الجماهير الغفل للمحتل فتصدده وتدميه دون أن تعبأ بالآلام والتضحيات الباهظة التي تقدمها، يمكن تقصّي ظهوراته الأولى بوضوح في الثورات الجامحة التي اجتاحت أقطار الوطن العربي من مغربه إلى مشرقه في مطالع العشرينات من القرن العشرين. في مصر ١٩١٩، وفي العراق ١٩٢٠ ثم فلسطين، كما في سورية ١٩٢٠ و١٩٢٥. ففي هذه اللحظات التاريخية البطولية تم تحول الحماسة إلى شعر وطني وحدثت طفرة قلبت هذا النوع الأدبي وحديثه حتى صار قادراً على استيعاب نضالنا والتعبير عن ضمائرنا وحمل رؤيا عن تطلعات الأمة العربية إلى التحرر والوحدة وإنشاء دولة متقدمة.

هكذا نرى أن الشعر القومي والوطني وشعر المقاومة في فلسطين والجزائر وبورسعيد وحرب تشرين وطرد الاحتلال الأجنبية من الوطن العربي .. هو سليل مباشر لشعر الفخر والحماسة والرثاء وهذا دليل ساطع على استمرارية الأدب العربي عبر العصور وقابليته على التعبير عن مختلف المراحل التاريخية والتطور بحسب تغير المواقف والأنماط الثقافية.

والقارئ المتبصر لهذا البحث يجد أن الباحث قد ضرب صفحاً عن النواحي الجمالية في الأشعار المختارة، فقد كان همه النقاط المقطوعات التي تسجل ردود الفعل المباشرة على التقلبات السياسية العنيفة التي تلاعبت بمصائر بلاد الشام بين الحريين وقد كان مقياس الاختبار مدى القرب الزمني بين المعركة وشاعرها. فالأقرب هو الأهم

لأننا في معرض تسجيل تاريخي لمواقف قومية يظهر فيها الاتساق والتتابع في
الاصرار على موقف واحد: وحدة بلاد الشام وعروبتها واستقلالها. على تفاوت في
التأكيد كل مرة بين عنصر وآخر من هذه العناصر الثلاثة.

ولما كان الجانب التطبيقي لانقلاب شعر الحماسة إلى شعر قومي أكثر أهمية من
التعليقات النظرية، فسوف نقتصر على عرض مختصر لمسألة تطور الأنواع الأدبية في
مرجع عالمي معتمد هو كتاب «نظرية الأدب».

يقول مؤلفا (نظرية الأدب) «إن النوع الأدبي ليس مجرد اسم، لأن العرف الجمالي
يصوغ شخصية هذا العمل. فالأنواع الأدبية أوامر دستورية ملزمة لأنها تعطي قوانين
للشعر الملحمي أو المسرحي أو الغنائي».

النوع الأدبي مؤسسة، ومن المعروف أن بإمكان المرء أن يعمل من خلال
المؤسسات القائمة ويعبر عن نفسه بواسطتها. كما أن بإمكانه أن يلتحق بالمؤسسات
القائمة ثم يعيد تشكيلها. أو يبتكر مؤسسات جديدة.

نظرية الأنواع مبدأ تنظيمي فهي تصنف الأدب وتاريخه بحسب أنماط أدبية نوعية
للبنية. على أساس أنها معطى تاريخي.

هل تشتمل نظرية الأنواع الأدبية على اقتراح بأن كل عمل ينتمي إلى نوع؟ وهل
تبقى الأنواع ثابتة أم تتطور ويلحقها التغير؟ تاريخ الأدب يدل على تطور الأنواع فعند
الحديث عن فنون التخيل الحديثة (الرواية، القصة القصيرة، الملحمة):

يقترح فيكتور (Victor) اقتراحاً مناسباً، مفاده أن مصطلح «النوع» (Genre)
ينبغي ألا يستعمل لتلك المقولات الثلاث - على تفاوت حدودها النهائية، وكذلك لمثل تلك
الأنواع التاريخية كالمأساة والمهابة؛ ونحن نوافق على أن الاصطلاح ينبغي أن يطبق
على الفئة الثانية أي الأنواع التاريخية. ومن الصعب أن نتدبر مصطلحاً للفئة الأولى -
ربما لا نحتاج إليه غالباً في الممارسة.

ميز أفلاطون وأرسطو الأنواع الرئيسية الثلاثة بحسب «أسلوب المحاكاة» أو «التمثيل» فالشعر الغنائي هو «شخص الشاعر ذاته»؛ في الشعر الملحمي أو (الرواية) يتحدث الشاعر جزئياً بشخصه كراوية، ويجعل شخصياته تتحدث جزئياً في حوار مباشر (سرد مختلط)؛ أما في المسرحية فيختفي الشاعر وراء شخصياته المسرحية.

الناقد الانكليزي E.s. Dallas في كتابه: Poetics: An Essay on Poetry (1852) وجد ثلاثة أنواع رئيسية من الشعر (المسرحية، الحكاية، الأغنية) ثم انكب عليها بعد ذلك في سلسلة من التخطيطات، المانية أكثر منها إنكليزية. وهو يترجم هذه الأنواع على النحو التالي: المسرحية - ضمير المخاطب الحاضر - الزمن المضارع. الملحمة - ضمير الغائب، الزمن للماضي. الشعر الغنائي - ضمير المتكلم المفرد، الزمن المستقبل

ينظر في النوع إلى الوزن والصناعات والقصد الجمالي. تؤمن النظرية الكلاسية بمبدأ «نقاء النوع» وهو مذهب يعتمد على مبدأ جمالي هو الرجوع إلى وحدة صارمة في الجرس وصفاء الأسلوب والتركيز على انفعال واحد وكذلك على عقدة واحدة. وللنظرية الكلاسية طريقتها في التفريق الاجتماعي بين الأنواع. فالملحمة والمأساة تعالجان قضايا الملوك والنبلاء. والملهة للطبقة المتوسطة. والهجاء والمأساة للعامة. فللاعراف الطبقة «لياقة» أسلوبية توزع الأسلوب العالي والمتوسط والمنخفض حسب مراتب الشخصيات.

أما نظرية الأنواع الحديثة فتفترض أن بالمستطاع مزج الأنواع التقليدية لإنتاج نوع جديد مثل «المأساة الملهاة»

يمثل النوع جملة من الصناعات الأسلوبية تكون في متناول اليد قريبة المأخذ للكاتب. الكاتب الجيد يمثل موقتاً للنوع كما هو ثم يمدده تمديداً جزئياً (البارودي)

الفضل في دراسة النوع أنه يلفت النظر إلى التطور الداخلي للأدب وهو تطور يتأسس على قاعدة أن الأشكال الأدبية المعقدة قد تطورت من وحدات أبسط.

(نظرية الأدب، بيروت ١٩٨١ ط ٢ ص ٢٢٧-٢٥٠).

الشعر القومي في بلاد الشام

بين الحريين (١٩١٤-١٩٤٥)

تنبهوا واستفيقوا أيها العرب
فقد طمى السيل حتى غاصت الركبُ
فيم التعلل بالآمال تخدعكم
وانتم بين راحات القنا سلب
كم تُظلمون ولستم تشككون وكم
تُستغضبون فلا يبدو لكم غضب
فشمروا وانهضوا للأمر وابتدروا
من هركم فرصة ضنت بها الحقب
لأنتم الفئة الكبرى وكم فئة
قليلة ثم إذ ضُمنت لها الغلب
بالله يا قومنا هبوا لشانكم
فكم تناديكم الأسفسار والخطب
الستم من سطوا في الأرض واقتحموا
شرقاً وغرباً وعزوا أينما ذهبوا
فما لكم ويحكم أصبحتم هملاً
ووجه عزكم بالهون منتقب
لا دولة لكم يشهد أزركم
بها ولا ناصر للخطب ينتدب
أقداركم في عيون الترك نازلة
وحكم بين أيدي الترك مفتصب
إبراهيم اليازجي (١٨٩٦)



لم يسلم الغرب قط بعروية الشرق الأوسط وشمال أفريقيا. لذلك اصطبغت اندفاعاته الاستعمارية في القرن التاسع عشر بصبغة صليبية مقيتة قرنت الاستعمار الامبريالي الغربي مع الاستعمار الثقافي، مضافاً إليهما مشاريع الاستعمار الاستيطاني سواء في الجزائر ومصر أو في سورية الطبيعية التي مزقت إلى أربع دويلات هي سورية ولبنان ثم الأردن وفلسطين. حتى العراق لم يسلم من أذى الاستيطان، إذ إن إدارة الهند البريطانية وضعت في يوم من الأيام مشروعاً لتوطين مليوني هندي في العراق. مثلما فكر كيتشنر في أن يحكم مصر عن طريق مجلس من اليونانيين والأرمن والأقباط على أساس أن مسلمي مصر مجرد فلاحين غير مؤهلين لتطوير بلادهم وإدارتها.

وزاد الطين بلة أن الضباط الأتراك في جمعية الاتحاد والترقي اعتنقوا النزعة الطورانية ليعارضوا بها سياسة السلطان عبدالحميد في الدعوة إلى الجامعة الإسلامية وفي محاولته إشراك العرب في حكم السلطنة. فبدلاً من أن يتجاوب ضباط الاتحاد والترقي الأتراك مع دعوة المصلحين العرب إلى اللامركزية، لجأوا إلى سياسة التتريك بالقوة وأسقطوا اللغة العربية في جهد غير مسبوق لمحاربة القومية العربية التي كان أصحابها يقبلون بالاستمرار تحت حكم السلطنة مقابل الاعتراف بقوميتهم ولغتهم واستقلالهم الذاتي.

هذه العوامل مجتمعة فرضت على النخب العربية في القرنين الأخيرين خوض معارك مستمرة ضد الغزو المتنوع: الثقافي والاستعماري والاستيطاني. وكالعادة كان الشعر ديوان العرب فصجل معاركهم وأشاد بمقاومتهم وثبت مواقفهم، وعبر عن وجدانهم. لهذا السبب فإننا إذا أردنا أن نفهم الشعر القومي في النصف الأول من القرن العشرين فلا مندوحة لنا من تتبع السياسات الدولية التي تلاعبت بمصائر العرب وأوطانهم، ثم رصد المعارك التي خاضوها. فإذا تم لنا ترسيم خارطة للحوادث السياسية والمعارك العسكرية وزعنا القصائد التي أوجت بها تلك الحوادث على مناسباتها، فإذا فرغنا من ذلك التقتنا إلى النواحي الفنية بغية معرفة تطور هذا الشعر والموازنة بين شعرائه.

١ - التحقيق السياسي

١ - قبل تقسيم سورية الطبيعية:

١ - أصدر السلطان عبدالحميد الثاني دستوراً في ١٩٠٨ وألغاه عام ١٩٠٩. كان الأتراك يشكلون خمس سكان السلطنة بينما العرب يمثلون ثلاثة أخماسها. ومع ذلك تشكل البرلمان الذي أسفرت عنه حركة الاتحاد والترقي من ١٥٠ عضواً للأتراك و٦٠ عضواً للعرب. وضم مجلس الأعيان ٣١ عضواً تركياً و٣ أعضاء عرب.

٢ - الجمعيات العربية:

- رابطة الوطن العربي في باريس، أنشئت عام ١٩٠٤.
- جمعية النهضة العربية، أسست في دمشق ١٩٠٦.
- جمعية الإخاء العربي العثماني ١٩٠٨.
- المنتدى العربي، أسس بعد إغلاق جمعية الإخاء.
- الجمعية القحطانية، أسسها عزيز علي المصري وسليم الجزائري ١٩٠٩.
- العربية الفتاة، أسسها الطلاب العرب في باريس، ثم انتقلت إلى بيروت سنة ١٩١٢ ثم إلى دمشق حتى ١٩٢٠.
- حزب اللامركزية، تأسس في القاهرة عام ١٩١٢ وله فرعان في سورية والعراق.
- جمعية العهد، أسسها عزيز علي المصري سنة ١٩١٣ ومعظم أعضائها من الضباط العراقيين، كان لها فرعان في الموصل وبغداد ثم اجتمعا في دمشق ١٩١٥ واشتركا في الثورة العربية.
- الجمعية الإصلاحية في بيروت، ١٩١٣ أغلقتها الحكومة.

٣ - عقد في باريس المؤتمر العربي الأول بين ٨ و٢٢ حزيران/ يونيو ١٩١٣ بالتعاون بين العربية الفتاة والجمعية اللامركزية في القاهرة وبعض أعضاء الجالية العربية في أمريكا. بلغ عدد الممثلين الرسميين ٢٤ بالتساوي بين المسلمين والمسيحيين، برئاسة الشيخ عبد الحميد الزهراوي وشارل دباس أميناً للسفر. أهم مقرراته: الحكم الذاتي للولايات العربية، وتدرّس اللغة العربية وجعلها رسمية، أخيراً قصر الخدمة العسكرية للعرب على الولايات العربية ضمن إطار السلطنة.

٤ - ردت حكومة الاتحاد والترقي على المؤتمر العربي بتعيين جمال باشا (وكان يستلم إدارة المخابرات في جمعية الاتحاد والترقي) فبدأ بإرسال الكتائب العربية إلى الأناضول وإحلال كتائب تركية محلها.

٥ - مراسلات الحسين - مكماهون بين تموز/ يوليو ١٩١٥ وأذار ١٩١٦ على أساس تشكيل مملكة من البلاد العربية المحررة من الحكم العثماني برئاسة الحسين مقابل الثورة على الأتراك ومساعدة الحلفاء في الحرب العالمية الأولى.

٦ - بعد إعلان السلطنة الحرب على انكلترا وفرنسا، اقتحمت قوات تركية القنصليتين الفرنسية والبريطانية وضبطت وثائق عن اتصالات بعض رجال الجمعيات العربية بالحكومتين الفرنسية والبريطانية فحاكمهم جمال باشا بتهمة الخيانة وأعدمهم في ٦ مايو/ أيار ١٩١٦ في بيروت وبمشق.

٧ - الثورة العربية:

- في ١٠ حزيران/ يونيو ١٩١٦، أطلق الحسين بن علي رصاصة الثورة من قصره في مكة ثم أذاع «منشور الثورة» فبدأ الضباط العرب يتوكلون الجيش التركي ويلتفون حوله وفي طليعتهم عزيز علي المصري مع ثلاثمائة جندي مصري.

- في ٢٥ - كانون الثاني/ يناير ١٩١٧ حررت القوات العربية الحجاز (ما عدا المدينة المنورة) وأعلنت الحسين «ملكاً على البلاد العربية» وفي ٦ تموز/ يوليو ١٩١٧ احتلت العقبة فجعلها فيصل بن الحسين مقراً لقيادته برفقة الجنرال اللنبي الذي أجلى

الأتراك من غزة والخليل واحتل القدس في ٩ كانون الأول/ ديسمبر ١٩١٧ واتجه إلى شرق الأردن بالقوات العربية فاحتل معان وعمان ثم درعا وفي أول تشرين أول/ أكتوبر ١٩١٨ دخلت جيوش الثورة إلى دمشق وتبعته القوات البريطانية ثم حررت حمص وحماة وحلب فيما كانت الحملة العربية على الساحل تحرر حيفا وعكا وصور وصيدا إلى بيروت وطرابلس. وأعلن فيصل ملكاً على سورية الطبيعية. وكان الجنرال اللنبي قسم سورية الطبيعية إلى ثلاث مناطق:

١ - الشرقية: وتشمل شرق الأردن ودمشق مع حمص، حماة، حلب برئاسة

الأمير فيصل في ٤ نيسان/ أبريل ١٩٢٠.

٢ - الغربية: وشملت جبل لبنان وولاية بيروت (أي صور وصيدا وطرابلس

واللبنانية ثم انطاكية واسكندرون)، وضعت تحت الإدارة الفرنسية.

٣ - فلسطين، وضعت تحت الإدارة البريطانية.

٨ - معاهدة سايكس - بيكو في ١٦ أيار/ مايو ١٩١٦:

منحت روسيا القسطنطينية وشرق الأناضول. وحصلت فرنسا على سورية الحالية ومنطقة الموصل وحصلت بريطانيا على الأردن والعراق على أن توضع فلسطين تحت إدارة دولية خاصة.

٩ - وعد بلفور في ٢/٢٠ نوفمبر ١٩١٧. وهو رسالة من جيمس بلفور وزير خارجية بريطانيا إلى اللورد ريتشيلد تتعهد فيه بريطانيا «بإنشاء وطن قومي لليهود في فلسطين».

١٠ - في ٢ يناير ١٩١٩، انعقد مؤتمر الصلح في باريس واتخذ قراراً في ك٢/ يناير بفصل لبنان وسورية وفلسطين والعراق عن تركيا ووضعها تحت الانتداب. وفي ٢٥ نيسان/ أبريل ١٩٢٠ عقدت عصبة الأمم مؤتمر سان ريمو فتقرر فيه الانتداب الفرنسي على سورية ولبنان، والانتداب البريطاني على فلسطين والأردن والعراق مع العمل على تنفيذ وعد بلفور.

١١ - ٢١ تموز/ يوليو ١٩٢٠ زحف الجنرال غورو على دمشق. وفي ٢٤ منه التقى بالقوات العربية في ميسلون وعلى رأسها الشهيد يوسف العظمة وزير دفاع حكومة الملك فيصل.

١٢ - في أول ايلول/ سبتمبر ١٩٢٠، أعلن الجنرال غورو انشاء دولة لبنان الكبير وفصله عن سورية. وقسم سورية إلى أربع محافظات: دمشق، حلب، العلويين، جبل الدروز.

ب - الدويلات السورية المجزأة،

الجمهورية السورية:

١٣ - قامت حركات مسلحة ضد فرنسا قبل معركة ميسلون في اللانقية وجبالها عام ١٩١٩ بزعماء الشيخ صالح العلي، وحركة إبراهيم هنانو في حلب والمرة عام ١٩٢٠.

١٤ - الثورة السورية الكبرى ١٩٢٥ - ١٩٢٧، انطلقت شرارة الثورة من جبل العرب بزعماء سلطان باشا الأطرش وما لبثت الجمعيات العاملة آنذاك أن انضوت تحت لوائه، مثل جمعية العهد والجمعية العربية الفتاة، وحزب الاستقلال، فامتدت المعارك من جبل العرب إلى غوطة دمشق. ولما كادت القوات الفرنسية أن تواجه الهزيمة لجأت إلى إحراق النصف الجنوبي من مدينة دمشق بسكانه - وما تزال المنطقة تسمى «الحريقة» حتى اليوم وكانت مطالب الثوار:

١ - إعادة توحيد أجزاء سورية الطبيعية.

٢ - وضع دستور للبلاد وقيام حكومة عربية.

٣ - تشكيل جيش عربي

٤ - تحقيق شرعة حقوق الإنسان في الحرية والإخاء والمساواة.

١٥ - في عام ١٩٣٦ وقعت فرنسا مع سورية على معاهدة رفضها البرلمان الفرنسي، وفي ١٩٣٩ أعلنت الحكومة الفرنسية سلب لواء الاسكندرون عن سورية ومنحه لتركيا بدءاً من ٢٣ حزيران/ يونيو. مقابل حياد تركيا في صراع الحلفاء مع ألمانيا وتأمين سلامة المواصلات في البحر الأبيض. مما أثار موجة سخط عارمة.

١٦ - في ١٩٤٠ هزمت فرنسا أمام ألمانيا فالف الجنرال بيتان حكومة عرفت باسم حكومة فيشي وقد ألغى القوات الفرنسية في سورية لكن بريطانيا جلبت قوات فرنسا الحرة بزعامة الجنرال ديغول فهاجمت القوات الفرنسية في سورية وهزمتها. فأعلن الجنرال كاترو، نيابة عن ديغول انتهاء الانتداب واستقلال سورية في ٨ حزيران يوليو ١٩٤١ وأجريت انتخابات برلمانية جاءت بشكري القوتلي رئيساً للجمهورية في آب ١٩٤٣ لكن فرنسا رفضت تسليم القيادة العسكرية للحكومة الوطنية مما أثار اضطرابات في أنحاء البلاد، فما كان من القوات الفرنسية إلا أن قصفت دمشق بالمدفعية والطيران ومثلت بحامية البرلمان السوري بقاء الأعين وتقطيع الأوصال. وأحرقت دمشق مرة ثانية لكن المقاومة صمدت مما أدى إلى عقد مؤتمر في باريس حضرته سورية ولبنان إلى جانب فرنسا وبريطانيا تقرر فيه جلاء القوات الفرنسية في ١٧ نيسان / أبريل ١٩٤٦ فنالت سورية استقلالها الفعلي.

١٧ - في ١٥ - أيار/ مايو ١٩٤٨ انسحبت القوات البريطانية من فلسطين فدخل الجيش السوري الحرب إلى جانب الجيوش العربية لإنقاذ الشعب الفلسطيني من فتن العصابات الصهيونية التي أعلنت قيام دولة إسرائيل في ذلك التاريخ، وفي ١١ حزيران فرضت الدول الغربية هدنة دامت إلى ٩ تموز / يوليو/ وهي مدة كافية لإعادة تسليح اليهود وقلب موازين القوى في المنطقة، وفي ١٨ تموز أعلنت الهدنة الثانية بعد أن كسبت دولة إسرائيل مزيداً من الأرض وشردت الشعب الفلسطيني.

١٨ - الجمهورية اللبنانية:

على أثر الفتنة الطائفية بين الدروز والموارنة عام ١٨٦٠ اجتمعت في القسطنطينية الدول العظمى وهي فرنسا وبريطانيا وروسيا والنمسا وروسيا وتركيا ووضعت للبنان ما أسمته «القانون الأساسي لسنة ١٨٦٤» الذي تم بموجبه إعادة تنظيم الحكم في لبنان وكان مقسماً إلى قائمقاميتين فجعل لبنان ولاية مستقلة يحكمها مسيحي عثماني يعينه الباب العالي بعد موافقة الدول الموقعة على الميثاق، مع وجود مجلس إدارة

منتخب يمثل الطوائف. ونص بروتوكول ١٨٦٤ على إلغاء امتيازات الاقطاعيين وانشاء محاكم مدنية وأخرى دينية.

حين عين جمال باشا حاكماً على بلاد الشام عام ١٩١٢ ، ألغى منصب المتصرف في لبنان وحكم لبنان حكماً مباشراً إلى أن دخلت قوات الملك فيصل دمشق فعين عمر الداعوق ١٩١٨ حاكماً على بيروت وجبيل باشا السعد حاكماً على جبل لبنان. مما أزعج فرنسا فاحتلت الساحل اللبناني والجبل وجعلت بيروت عاصمة المنطقة الغربية الساحلية وضمت إليها جبل لبنان وجبال النصيرية وكليكيّا. وفي عام ١٩١٩ أوعزت إلى البطريرك الياس الحويك بتشكيل وفد من الكهنة شحنتهم على مدرعة حربية إلى باريس ليقدم مذكرة إلى كليمنصو رئيس وزارة فرنسا يطالب فيها باستقلال لبنان. وكان فيصل يحاول منذ مطلع ١٩١٩، أن يشترك في مؤتمر الصلح في فرساي، باريس، حيث دعمته أمريكا فقتنع المؤتمر بإرسال بعثة تستطلع رغبات السكان وعلى إثر ذلك انعقد المؤتمر السوري العام في ٢ تموز، يوليو ١٩١٩ فأكد على استقلال سورية ووحدتها على أن تضم لبنان وسورية وفلسطين يكون فيصل ملكاً عليها. وطالب المؤتمر بإلغاء اتفاقية سايكس بيكو ووعده بلفور. تفاوض فيصل مع كليمنصو فاتفقا على أن تستقل سورية تحت حكم فيصل وأن تأخذ فرنسا لبنان. رفض المؤتمر السوري الاتفاق فانعقد مجلس الحلفاء في إبريل ١٩٢٠ وأبرم معاهدة سان ريمو (انكلترا وفرنسا وأميركا وإيطاليا) لتقاسم المنطقة.

بعد معركة ميسلون حكمت فرنسا لبنان حكماً مباشراً بواسطة الجنرالات غورو ثم فيجان ثم سراي، وبعد الثورة السورية عام ١٩٢٥ منح المفوض السامي دي جوفينيل لبنان دستوراً فيه مجلسان للشيوخ والنواب وانتخب شارل دباس أول رئيس للجمهورية اللبنانية.

في الحرب العالمية الثانية حكمت قوات فيشي لبنان، واستقبلت الطائرات الألمانية التي جاءت لدعم رشيد عالي الكيلاني في العراق فكانت تقصف القوات البريطانية

وتعود. فدعمت بريطانيا قوات ديغول واحتلت لبنان. في مطلع عام ١٩٤٣ بعثت الحكومتان السورية واللبنانية بمذكرة تطالب بتحويل دار المفوضية إلى دار تمثيل ديبلوماسي. وأجريت انتخابات في لبنان دعم فيها الانكليز الشيخ بشارة الخوري ففاز وألف حكومة برئاسة رياض الصلح الذي أعلن الاستقلال في تشرين الثاني/ نوفمبر ١٩٤٣. فوجه نائب المفوض السامي انذاراً إلى الحكومة اللبنانية بعدم إعلان الاستقلال. لكن المجلس النيابي أقر تعديل الدستور فأمر المفوض السامي «هلولو» بتعليقه واعتقال رئيس الجمهورية ورئيس الحكومة وزعماء آخرين لكن النواب اجتمعوا وانقلب هياج الشارع إلى ثورة أيدتها الشعوب العربية وانكثرتا وأمريكا فجلت القوات الفرنسية عن لبنان في نهاية ديسمبر ١٩٤٦.

انتسب لبنان إلى جامعة الدول العربية في ١٩٤٥ وإلى هيئة الأمم المتحدة واشترك في الحرب الفلسطينية سنة ١٩٤٨.

١٩ - المملكة الأردنية الهاشمية:

عندما نصب الملك فيصل ملكاً كانت الأردن جزءاً من سورية. لكن مؤتمر سان ريمو وضع الأردن وفلسطين تحت الانتداب البريطاني. وحين انتهى العهد الفيصلي لجأ إلى الأردن جماعة الحركة العربية وجعلوه قاعدة لمناوأة الفرنسيين. فاشتكت فرنسا إلى انكلترا التي أرسلت الأمير عبدالله بن الحسين إلى الأردن فبايعه شيوخ القبائل والعشائر لكن حكومة هريبرت صموئيل في فلسطين بثت الفوضى في الأردن إلى أن جاء وزير المستعمرات ونستون تشرشل في ٢٧ آذار / مارس ١٩٢١ فعقد في القدس اجتماعاً مع الأمير عبدالله وهريبرت صموئيل المندوب السامي على فلسطين وروبير بوكة وكيل المندوب السامي الفرنسي في سورية، حيث تقرر إعلان عبدالله بن الحسين أميراً هاشمياً على الأردن وتشكيل حكومة أردنية برئاسة علي أن ترجع حكومة عمان إلى المندوب البريطاني في القدس بالمشورة مقابل إعانة مالية سنوية تقدمها الحكومة البريطانية، وعلى أن يتعهد رئيس الحكومة الأردنية بالمحافظة على حدود فلسطين وسورية، وعلى مركزين للطيران البريطاني أحدهما في عمان والآخر في الكرك.

ظلت البلاد في حال من الفوضى والهياج إلى أن عقد الأردن مع بريطانيا معاهدة في ٢٠ شباط / فبراير ١٩٢٨ ظلت فيها الشؤون الخارجية والاقتصادية والقضائية والعسكرية بيد بريطانيا. وفي ١٩٣٤ اعترفت بريطانيا باستقلال الأردن على أن يبقى الجيش تحت إدارتها. وفي ٢٥ نيسان / أبريل ١٩٤٦ اجتمع المجلس التشريعي الأردني وأعلن الأردن دولة مستقلة ذات حكم ملكي ورأسي نيابي وتوج الأمير عبدالله ملكاً على الأردن، وفي ١٩٤٨ أبرمت معاهدة أخرى بين الطرفين نصت على إبقاء قيادة الجيش الأردني في إمرة الضباط البريطانيين مقابل المعونة البريطانية.

في ٢٩ تشرين الثاني، نوفمبر ١٩٤٧ أقرت الجمعية العامة للأمم المتحدة مشروع التقسيم لفلسطين فرفضته الدول العربية ووافق عليه الملك عبدالله والوكالة اليهودية. وكان الملك عقد أول اجتماع مع جولدا ماير في نوفمبر ١٩٤٧ واجتماعاً آخر في نيسان ١٩٤٨، وبعد ذلك اندلعت الحرب بين العرب واليهود، فأنصر الملك عبدالله أن يكون هو القائد الأعلى للقوات العربية، يساعده في ذلك غلوب باشا رئيس أركان الجيش الأردني، وبعد النكبة أعلن الملك ضم ما تبقى من فلسطين إلى الأردن في نيسان ١٩٥٠.

٢٠ - فلسطين:

في عام ١٨٩٧ في ٢٩ آب عقد هرتزل في مدينة بال بسويسرا أول مؤتمر صهيوني حضره ممثلون من أوروبا قرروا فيه:

١ - تكوين المنظمة الصهيونية العالمية.

٢- وضع برنامج العمل الصهيوني.

وقد رفض السلطان عبدالحميد عرض هرتزل بحل أزمة السلطنة المالية مقابل فلسطين، فاتصل الصهاينة بأعضاء جماعة الاتحاد والترقي الذين كانوا على استعداد للنظر في المقترحات اليهودية لكن الممثلين العرب في البرلمان العثماني احتجوا بشدة في جلسة المجلس في خريف عام ١٩١٢ على ما أحرزه اليهود من أراض زراعية في

سهل مرج ابن عامر، وكان يخص الياس سرسقي . لكن اليهود حذروا الأتراك من يقظة القومية العربية ووعدهم بأنهم سيكونون عوناً لهم على العرب.

في ١٤ تموز، يوليو ١٩١٥ بدأت المفاوضات بين الشريف حسين وهنري مكماهون بهدف الحصول من بريطانيا على ضمان استقلال البلاد العربية بعد انتهاء الحرب، وكان مكماهون المندوب السامي لبريطانيا على مصر والسودان. وقد جرت المراسلات عبر خمس مذكرات، آخرها في ١٠ آذار، مارس ١٩١٦، خلال ذلك توصلت بريطانيا مع فرنسا وروسيا إلى اتفاق سري عرف بمعاهدة سايكس بيكو وهي تعطي القسطنطينية والأناضول لروسيا، وسورية والموصل لفرنسا وجنوب سورية والعراق لبريطانيا. أما فلسطين فقد وضعت تحت إدارة دولية. لكن الحركة الصهيونية وعدت بريطانيا بأن تعمل على جعل فلسطين «محمية» بريطانية مقابل أن تفاوض بريطانيا كلاً من إيطاليا وفرنسا والولايات المتحدة لتأمين موافقتها على وعد بلفور.

في ٢ تشرين الثاني، نوفمبر ١٩١٧، وبعد مفاوضات استمرت تسعة أشهر صدر وعد بلفور «إن بريطانيا تؤيد إنشاء وطن قومي لليهود في فلسطين» وقد تسلم الرسالة اللورد روتشيلد. وفي مؤتمر سان ريمو ١٩٢٠ أصدرت عصبة الأمم صك انتداب بريطانيا على فلسطين وعين اليهودي هربرت صموئيل مندوباً سامياً على فلسطين بعد الجنرال اللنبي. في أكتوبر ١٩١٧ كشفت الثورة البلشفية كلاً من وعد بلفور واتفاقية سايكس بيكو، فاتصل حاييم وايزمن بالملك فيصل وأكد له عدم نية اليهود في إنشاء دولة لليهود وأن الهجرة اليهودية بقصد تطوير فلسطين.

اندلعت المظاهرات بعد أن نشرت الجرائد الوثيقتين وقد مرت الحركة الوطنية في ثلاث مراحل تاريخية هي:

- ١ - مرحلة ١٩١٩ - ١٩٢٩ وهي مرحلة الانتفاضات والمؤتمرات.
- ٢ - مرحلة ١٩٣٠ - ١٩٣٩ وقد حدث فيها الاضراب الكبير والثورة الكبرى.
- ٣ - مرحلة ١٩٤٨ مرحلة الحرب والهزيمة وضيا ع فلسطين.

وفي المراحل الثلاث خاض الشعب الفلسطيني نضالاً غير متكافئ، حيث وضعت الامبراطورية البريطانية ثقلها العسكري، كما صبت الحركة الصهيونية امكاناتها المالية والبشرية. فكانت تضحيات الشعب الفلسطيني عظيمة والامه اعظم، في وجه هجرة يهودية مسلحة. فقد انعقد في أواخر عام ١٩١٩ المؤتمر القومي الأول في القدس ورفض وعد بلفور واعتبر فلسطين جزءاً من سورية الكبرى ثم انبلعت مقاومة مسلحة في القدس ثم في يافا عام ١٩٢١ ثم قامت ثورة شملت كل فلسطين في ١٩٢٩ وانتهت بلجنة (شو) واصدار الكتاب الأبيض حيث وعدت بريطانيا بإعادة النظر في الهجرة اليهودية ثم تراجعت فقامت ثورة ١٩٣٦ وقاومتها بريطانيا بشراسة فسقط أكثر من ثلاثة الاف شهيد. لكن الأعمال المسلحة استمرت إلى سنة ١٩٣٩ تاركة المزيد من الضحايا بينهم متطوعون عرب. ثم نشبت الحرب العالمية الثانية فنقلت الحركة الصهيونية ولاها إلى الولايات المتحدة وألفت في فلسطين منظمات إرهابية (الهاجانا، شتيرن، أرجون) التحق أفرادها بالجيش البريطاني فتلقوا التدريب والعتاد. وفي ٢٩ نوفمبر، تشرين الثاني ١٩٤٧ عرضت بريطانيا قضية فلسطين على الأمم المتحدة وضغطت مع الولايات المتحدة لتمرير مشروع التقسيم فأقرته الجمعية العامة وقبلته الوكالة اليهودية وبدأ البريطانيون بالانسحاب وتسليم الأراضي للصهاينة ومعها السلاح، وفي ١٥ أيار ١٩٤٨ أعلنوا استقلال دولتهم مع اعتراف الولايات المتحدة بها. فالتهمت المنطقة العربية وبخلت الحركات الفدائية والجيش العربي أرض فلسطين بقيادة الملك عبدالله وحققت شيئاً من التوازن. لكن هيئة الأمم المتحدة فرضت هدنة في حزيران، يونيو ١٩٤٨ وانتهت في ٩ تموز/ يوليو أعادت خلالها المنظمات الصهيونية تسليح نفسها فيما انقسمت القيادات العربية وتدخل الوضع العسكري العربي فأعلنت الهدنة الثانية في ١٨ حزيران واستمرت إلى عام ١٩٦٧.

٢ - التحقيب الشعري،

في نهاية القرن التاسع عشر كان الشعر العربي في بلاد الشام يشهد نهضة تحديثية نفذت عنه مخلفات عصر الانتحاط فنشد شعراء الشام الجزالة والوضوح والصورة المعبرة، وكانت العودة إلى شعر العصر العباسي الأول والثاني خير معين لهم على التعبير عن أحداث عصرهم المضطرب وعن وعيهم لقوميتهم المضطهدة ولغتهم المغيّبة وحرّيتهم المستلبة. ولا بد من الإشارة إلى أن هؤلاء الشعراء القوميين في مطلع القرن العشرين كانوا يمثلون النخبة المثقفة والفاعلة في المجتمع العربي إلى جانب الضباط السياسيين الثوريين. وإذا كنا سوف نربط القصائد إلى مناسباتها السياسية فذلك لأن الحدث السياسي ينبغي أن يترجم في حدود مغزاه النفسي الجماعي، لأن هذا المغزى هو الدافع إلى التعبير والمساهم في تطوير الشعر القومي فالهم ليس الحادثة وإنما رد الفعل عليها عند الشعب والشاعر، وقد رتّبهم على استيعاب مغزاها كاملاً. وإذا كنا سنقرن القصائد إلى المناسبات السياسية فذلك لا يعني إغفال التغيرات التي دخلت على المجتمع العربي في كل المجالات الأخرى من سياسية واجتماعية واقتصادية وثقافية ونفسانية، أدت إلى إخراج الشعر والشعراء من دائرة العصور الوسطى إلى قلب العصر الحالي.

١ عندما أصدر السلطان عبدالحميد الثاني دستور ١٩٠٨ عمد الشعراء العرب إلى الإشارة بالحرية الوافدة بعد القمع، فيقول سعيد شقير منوهاً بنضال الضباط الأحرار في سبيل الدستور:

اليوم نمرح احراراً بفضلكم
نقدو ونمسي، ولا هم ولا نصيب
قد أطلق الحر من سجن أهين به
وعاد للوطن المحبوب مفترب
فلا جواسيس نخشى من وشايتهم
ولا جاسرائد تاتينا فترتعب
وإن مشينا فلا جاسوس يتبعنا
وإن جلسنا فلا جاسوس يرتقب

١ الأرقام ضمن دائرة تحيل إلى الأرقام الواردة في قسم التحقيب السياسي.

ننام في الليل لا الأسلام تفلقنا
وننهض الصبح لا خوف ولا رعب^(١)

وكان شعراء الشام ما زالوا يذكرون فتنة ١٨٦٠ فرأوا أن الدستور يسهم في إزالة الطائفية عن طريق المساواة. وفي ذلك يقول نقولا رزق الله أحد مهاجري الأبناء الشاميين في مصر:

هيا افتحوا يابني عثمان أعينكم
تدفق النور حتى يبدد الظلم
وادعوا لمن بعث الدستور من جدير
بكت عليه عيون العالمين دما
فقد حرمناه ظلماً وانقضى زمن
عليه حتى حسبناه غدا عدما
واليوم جرد سيف الحق صاحبه
وهاجم الظلم حتى فر منهزما
تعانق الشيخ والقسيس واصطحبا
من بعد ما افترقا ضدين واختصما
تعانقا في حمى الدستور واتحدا
ورفرفت راية التوحيد فوقهما^(٢)

٤ - اتبعت جمعية الاتحاد والترقي سياسة التتريك في البلاد العربية بعد خلع السلطان عبدالحميد، فانبرى الشعراء للدفاع عن اللغة العربية، وسوف نبدأ بقصيدة للشاعر سليمان التاجي الفاروقي يخاطب فيها السلطان محمد رشاد فيفخر بمجد العرب وولاتهم للعثمانيين أولاً:^(٣)

العرب لا شقيت في عهدك العرب
سبيوف ملكتك والأقلام والكتب

(١) الأب لويس شيخو اليسوعي، تاريخ الآداب العربية في القرن التاسع عشر.

(٢) مس. ج. ٧٢، ص ٧٢، ح ٢/ ص ١٦٣

(٣) د. امجد الطرابلسي: شعر الحماسة والعروبة في بلاد الشام - مطبعة نهضة مصر، القاهرة ١٩٤٧ ص ٣٩.

سِياح دولتك الغرا ومعلها
والثابتون، وحبل الملك مضطرب
هم الجبال فما حملتهم حملوا
لكن إذا سميتهم ضيم النفوس أبوا^(١)
كانت ربيعاً من الأيام دولتهم
ومعرضاً راج فيه العلم والأب
وكل فضل أتى فالعرب مصدره،
بل أي فضل أتى لم تحوه العرب؟

وينتقل إلى الكلام على اللغة العربية، مبدئاً غيرته ذاكرة ما صارت إليه من إهمال
بعد أن حظرت تعليمها في المدارس:

لسانهم أخلَقَ الإهمال جندته
فبات ينغى على الكتاب ما كتبوا
تمشتِ اللهجة العجماء فيه إلى
أن انكرته بنو الخُلص النجب
بضع^(٢) وعشرون مليوناً لهم لغة
تموت ما بينهم؛ يا شد ما غلبوا!
هذي المدارس محظور تعلمها
فيها، فمن أين تُبغى؟ كيف تكتسب؟
ويهاجم الشاعر فؤاد الخطيب طغيان الأتراك فيخاطبهم معنفاً مهدداً:
يا عصبية في بلاد الترك طاغية
لا تحسبوا العرب في أوطانهم رَمَما
إن الزمان الذي أولاكم نَعَمَما
هو الزمان الذي نرجو به نَعَمَما

(١) ضم الشاعر الباء في (أبوا) وكان حقها للفتح.

(٢) صحيحها (بضعة).

وهذه صحف التاريخ ناطقة
بفضلنا، فاسألوا الرومان والعجماء
وطالعوا صادق الآثار واجتنبوا
يوماً نطبق فيه السهل والعلماء^(١)

⑥ شهداء ٦ أيار ١٩١٦:

لم يكن في وسع الشعراء المقيمين في الوطن خلال تلك الأيام العصيبة أن ينتصروا بشعرهم علناً لهؤلاء الشهداء الذين كانوا القافلة الأولى من الضحايا تقدمها بلادهم في سبيل حرية الأمة العربية. فقد كان سيف الطغيان مصلتاً على الأعناق وكان الإنسان يؤخذ بالشبهة، بله الإقرار. فانطوى هؤلاء الشعراء على أنفسهم وقلوبهم تقطر دماً، ينتظرون اليوم الذي يستطيعون فيه أن ينفسوا عن الأهم وينشروا ما نظموه في بكاء شهدائهم، ولعل من الشعر الذي نظم في تلك الفترة وطوي ثم نشر فيما بعد، قصيدة (هل تذكرين) لمحمد الشريفي. فالقصيدة - كما يظهر من بعض أبياتها - نظمها صاحبها حينما كان سجيناً في قلعة دمشق عام ١٩١٦، ثم نشرتها مجلة (الرابطة الأدبية) الدمشقية عام ١٩٢٢^(٢).

وهذه بعض أبياتها:

لله شiban البلاد وشيبها
باسم البلاد على الجنوع ثعلق
يتقدمون إلى الردى بتبسم
لا يرهبون الموت وهو محقق
ليكّل لنا الأوغاد ما شاؤوا أذى
لا بد أن الظلم يوماً يُحقق
نقموا علينا أن نحب بلادنا
والحب في شرع الإله مصدق

(١) ديوان الخطيب ص ٣٤.

(٢) امجد الطرابلسي، م.س. ص ٥٦

وقضوا عليّ بأن أُنْجَ بمحبسٍ
 من بونه باب المسيرة مغلّق
 زعموا بأن السجن يوهن عزمتي
 يا بئس ما زعم الظلوم الأحمق

ويورد أستاذنا الدكتور أمجد الطرابلسي قصيدة في رثاء الشهيد الشيخ عبدالحميد
 الزهراوي بتوقيع أديب حمصي اسمه جورج أطلس - ولعله اسم مستعار. يقول:
 عبد الحميد أخي، ما كنت منتظرا
 أن السماء بهذا الجور تبلونا
 تبكيك حمص وما تحويه من نزه
 يبكيك ميماسنا، يبكيك عاصينا^(١)
 يبكيك من سمعوا صوتاً جهرت به
 ضد التفرق فانبت الإخا فينا
 أين الألى طالما باهوا بشيبتهم
 وطالما احتقروا من خالف الدينا
 لم لم ينودوا ولم لم يقطعوا قرنا
 شد الطفافة إليه زين واديننا؟

وينتقل صاحب هذه الأبيات بعد ذلك إلى تعنيف ممثلي الحلفاء لأنهم هم الذين
 شجعوا العرب على التمرد وأطمعهم باستقلال، ثم نفضوا أيديهم منهم وسمحوا
 لمراسلاتهم السرية معهم أن تقع في أيدي الترك وتركوهم يصلبون على الجذوع بون
 أن يحركوا ساكنا:

يا قنصل العم سام! لا رايت هنا
 طول الحياة ولا لاقيت تطمينا
 سلّمت للترك أوراقا قتلت بها
 خير الكرام وفرقت المحبين

(١) نهر العاصي، ويمر في حماء وحمص.

ويا فرنسا التي بالغش قد جنبت
إلى المشانق جمعا من موالينا
نفخت في بعضنا روح الرجاء وإذا
قمنا على الترك لم تأتي تعيننا
ويا حكومة جورج الخامس احترمي
ما في الكتاب الذي أوحاه فادينا^(١)

والشاعر في هذا المقطع يشير إلى رأي انتشر في ما بعد، مفاده أن السفارات
الأجنبية تركت المراسلات بينها وبين هؤلاء الزعماء عن عمد لكي تقع بأيدي الأتراك
فيقضوا على الزعامات القومية لئلا يبقى في بلاد الشام قيادات تنظم المقاومة ضد
المحتل الأجنبي.

وقد كان شعراء المهجر أطلق لساناً وأوضح بياناً، فنقرأ في «أعاصير»
الشاعر القروي:

خير المطالع تسليمٌ على الشهدا
أزكى الصلاة على أرواحهم أبدا
فلتنحن الهائم أجلا لا وتكرمة
لكل حر، عن الأوطان مات فدى
يا انجم الوطن الزهر التي سطعت
في جو لبنان، للشعب الضليل هدى
قد علقتم يد الجاني ملطخة
فقدست بكم الأعواد والمسدا
حتى غدا كل حر لو نصبت له
حبيل المنون على هدايه سجدا
بل علقوكم بصدر الألق أوسمة
منها الثريا تلظى صدرها حسدا

(١) يقصد المسيح عليه السلام.

أكرم بحبل غدا للعرب رابطة وعقدة وحدت للعرب معتقدا

ولعل قصيدة نسيب عريضة وموضوعها (الشعب الذي لا يفريق) هي مما نظم في
هذه الفترة أيضاً:

كفَنوه
وانفَنوه
أسكنوه
هُوةُ اللحد العميق
وانهبوا، لا تنبوه،
فهو شعب
ميت ليس يفريق
هتْكُ عرضٍ
نهْبُ أرضٍ
شنق بعض
لم تحرك غضبة
فلماذا نذرف الدمع جزافاً
ليس تحيا الخطبة!

وقد كان اعدام هذه القافلة الكريمة من الشهداء سبباً في تعجيل الشريف حسين،
الذي كان آنئذ يفاوض الحلفاء سراً، بإعلان الثورة العربية على الترك ودخول العرب إلى
جانب الحلفاء في الأيام الأولى من حزيران سنة ١٩١٦، أي بعد شهر واحد من تعليق
الشهداء على المشائق في ساحات دمشق وبيروت، وقبل أن تجف دماؤهم المظلولة،
واستطاع شعراء العرب في الشام - من ثم ، ولا سيما من استطاع منهم الإفلات من قبضة
الترك والاتحاق بالحجاز، أن يطلقوا العنان لعواطفهم، فيمجّدوا ثورتهم ويغنوا لمواكب المجد
أناشيد النصر والفخار. وكان من الطبيعي ألا ينسى هؤلاء الشعراء في غمرة حماسهم
الثوري شهداءهم الذين كانت شهادتهم من أشد العوامل أثراً في إنكاء نار الثورة.

فهذا خير الدين الزركلي يفتح إحدى قصائده الثورية بذكر هؤلاء الشهداء الأبرار فيقول^(١) :

نعمى نادب العرب شيبانها
فجسد بالنعى أحزانها
بكى كل ذي عـزّة قريبه
فهاج نزارا وعدنانها
فمن للمدامع ألا تفيض
وترسل كالسيل هئانها
فجائع هن حديث القلوب
وهيهات تستطيع سلوانها
نعت لغة العرب من أحكموا
لسان قریش وتبـيانها
وناحت على من بنوا عـزها
وأعلوا بما أثّلوا شـانها

وقد بقيت تضحية (شهداء ٦ أيار) حية في نفوس أهل الشام فظل الشعراء يستوحونها على كر السنين، فبعد ثماني سنوات نظم خليل مردم بك قصيدة موجهة في نكراهم:

لاهمّ دمعي من طول البكا نفدا
فهب لعيني ما تبكي به الشهدا
وما الدموع، وإن جاسدت، بمنجدة
فاجعل لها من دمي أو مهجتي مددا
لؤم بمن لا يريق الدمع تـكرمـة
لمن أريقت دماهم للبلاد فدى
في مثل ذا اليوم، لا جاد الزمان به
على الجنوع علت أرواحهم صعدا
طارت إلى الملا الأعلى لتدرك ما
قد فاتها نيله إذ تسكن الجسدا

(١) ديوان الزركلي ص ٦٥ .

لصوتها في حفاف العرش هيمنة
هل تسمعون ففي أذني منه صدى
صدي دعاء عريض ذي حكايته
الغريب، والغريب، واستقلالهم أبدا

.....

هل تذكرون، وما بالعهد من قدم
يوما أراكم ضحاه طالعا نكدا
على الوجوه علامات الأسى ارتسمت
وفي القلوب سعيير البث قد وقدا
ترى الكابة ممدودا سرانقها
وغيمها بسماء الشام منعقدا
في الغوطتين إذا ما نسمة خطرت
أنت كما ان محزون إذا جهدا
كانما الدوح إن مال النسيم به
ثواكل نشرت أشعارها كمدا

فلو تراهم على الأعواد ماثلة
أجسامهم لفقدت الصبر والجلدا
تواجه الشمس منهم أوجها نضرت
كالناس في الشمس للاء إذا اتقدا
كان إطراقهم في طول صمتهم
كمن يراجع معنى رائعاً شردا
كان إغضاعهم إغضاء ذي كرم
عن الإساءة خلقاً طاهراً وهدي^(١)

(١) د. امجد طرابلسي، ص ٦٤.

بعد هذا الوصف الحي المؤثر في استشهاد هذه الكوكبة نختم بأبيات قالها
بشارة الخوري في تمجيد تضحياتهم:

كـــــــــــــــــتلة من لـهـب
في ســــــــــــــــماء العــــــــــــــــرب
ولــــــــــــــــواء مــــــــــــــــن هــــــــــــــــدى
وشــــــــــــــــعاع مــــــــــــــــن نــــــــــــــــبي
يا شــــــــــــــــهيداً، مــــــــــــــــعه
قــــــــــــــــال: يا أرض اشرــــــــــــــــربي
انــــــــــــــــتِ إِنْ لــــــــــــــــم تــــــــــــــــرتــــــــــــــــوي
مــــــــــــــــن دم الحــــــــــــــــر الأبي
نلُفــــــــــــــــيك العــــــــــــــــربي
واســــــــــــــــتبدُ الأجنبي^(١)

٧) الثورة العربية:

ما إن أعلن الشريف حسين انطلاق الثورة حتى تبادر شعراء الشام إلى تمجيد
قيادته والدعوة إلى الانضواء تحت لوائه، قال شاعر الثورة العربية فؤاد الخطيب:

حيّ الشريف، وحي البيت والحرم
وانهض فمثلك يرعى العهد والذمما
إيه بني العرب الأحرار، إن لكم
فجراً أطل على الأكوان مبتسماً
من ذلك البيت، من تلك البطاح على
تلك الطريق مشيت أجداكم قُدُماً
من كل أروع وثاب إذا انتسببت
بيض الصوارم كان الصارم الخنما
لستم بنيهم ولستم من سلالتهم
إن لم يكن سعيكم من سعيهم أمما

(١) اعلام الألب والفن لأهم الجندي ص ١٥.

كوكب في الحجاز لاح سناه
 فاستنارت به دمشق الشام
 فزكا نبتها وطاب ثراها
 وانجلي يوم ذاك عنها القتسام
 ما أعرت الفراش جذبيك حتى
 رفرفت في ربوعها الاعلام^(١)

ولكن في غمرة الاحتفالات، تناهت إلى أسماع الثوار أخبار وعد بلفور ومعاهدة
 سايكس بيكو فندد الشعراء بغدر «الحلفاء»، فهذا خير الدين الزركلي يصف غدر الحلفاء
 أصدق وصف، ويميط القناع عن ثعلبيتهم وإفكهم حين يخاطب العرب قائلاً سنة ١٩١٩^(٢):

يا أمة وقفت على حب العلاء
 أقلاذها والشيب والشيبانا
 لبس العداة لها الرياء جلابياً
 وطووا لها الأحقاد والأضغانا
 هم عاهدوك على الوفاء وما وفوا
 ووثقت منهم بالحليف فخاننا
 عطفوا على الضعفاء حتى خيلوا
 لهم المخاوف موثلاً وأمانا
 وحنوا على الإنسان حتى استوثقوا
 متحكمين، فانكروا الإنسانا

ويقول الشاعر نفسه في قصيدة أخرى يعرض بمبادئ (ولسن) وانخداع
 الشعوب بها^(٣):

وعود (ولسن)، كم اضللت من فئة
 لأنت اشام ما سييسنت به الأمم

(١) ديوان الغراني، ص ٢٧.

(٢) ديوان الزركلي ص ٥٥-٥٦.

(٣) م س، ص ١٥.

خدعتنا فاتخذعنا فاستخف بنا
 شمس عن الحق في أذانهم صمم
 ايدعون حقوقاً في مواطننا؟
 والمين أقبح ما يطوي عليه قم
 كذلك يهاجم مصطفى الغلاييني مؤتمر سان ريمو بقوله^(١):
 يا مجلساً عقدته عصابة ظلمت
 خطت أساطيره بالجور طغواها
 لا تخذعونا بالفاظ إذا سُمعت
 تحلو، وإن نختبرها مر معناها
 فما (الحماية) إلا السهم يقصنا
 وما (الوصاية) إلا النار نصلاها
 وما (الرعاية) إلا سلب نعمتنا
 باسم المعونة نرعى شوك بؤساها
 لا تحسبوا زخرف الأقوال يختلنا
 إن السياسة قد بانت خفاياها
 وهذا شفيق جبري يؤكد أن العدل لا يقف بجانب الأعدل، فيقول:
 يا للثغور من الضياع
 ع فمن يغنيث ومن يناضل
 عز النصير فليس ين
 صر في الشدائد والنوازل
 إلا الأسنة والصوا
 رم والمدافع والقنابل
 أبت الطبائع أن تقـر
 ر العدل في جنب الأعـازل

(١) ديوان مصطفى الغلاييني ص ٧٦.

يوسف العظمة بما استطاع تجميعه من متطوعين ضد قوات غورو التي كانت تشكل أقوى قوة برية في العالم. وبعد شهر من الواقعة نظم خير الدين الزركلي هذه القصيدة:

غلت المراحل فاستشاطت أمة
عربية غضباً وثار وقود
زحفت تنود عن الديار وما لها
من قوة، فعجبت كيف تنود
الطائرات محومات حولها
والزاحفات صراعهن شديد
ولقد شهدت جموعها وثابة
لو كان يدفع بالصدور حديد
في نمة الأجيال نهضة أمة
أودى بها التهويل والتهديد
وثقت بعهد الأقوياء فاسلمت
هيهات ما للأقوياء عهد
ما سجل التاريخ عبرة وأدها
إلا لينهض في القيد الموعود
والشعب إن عرف الحياة فماله
عن ترك أسباب الحياة محيد

«ويسألون يوسف العظمة»: كيف تقاوت الفرنسيين وأنت تعلم أنك لن تنتصر

عليهم؟ ويجب بتصميم المقاتل:

أن نقاتل ونخسر المعركة خير من أن نسلم بلادنا بدون قتال، تسليم البلاد لهم يعني شرعية وجودهم فيها، أما مقاتلتهم فتعني أن البلاد لنا وإن نسكت على وجودهم فيها ويعني أن بلادنا لن تتركع»

(من كتاب معركة ميسلون

لساطع الحصري).

هذا الموقف البطولي أوحى إلى الشعراء العرب أفضل ما جادت به قرائحهم. فقد زار
مقام الشهيد الشاعر أحمد شوقي فكانت لاميته التي نقشت على الضريح وجاء فيها:

سأنكر ما حييتُ جدار قبر
بظاهر جلق ركب الرما
مقيم ما أقامت ميسلون
بذكر مصرع الأسد الشب
تغيب عظمة العظام قيه
وأول سيد لقي النب
فكفن بالصوارم والعوالي
ووسد حيث جال وحيث صا
إذا مرت به الأجيال ترى
سمعت لها أزيماً وابتها

ويخاطب الشاعر المهجري «إيليا أبوماضي» بطل ميسلون قائلاً:

بأبي وأمي في العراء موسد
بعث الحياة مطامعاً ورغابا
لما ثوى في ميسلون ترنحت
هضباتها وتنفست أطيابا
وأتى النجوم حديثه فتهافتت
لتقوم حراساً له حجابا

وظل يوسف العظمة وميسلون مثلاً للتضحية والفداء، فبعد خمس عشرة سنة
نظم خليل مريم قصيدة عام ١٩٣٥ يمجّد المعركة والشهيد:

أيوسف، والضحايا اليوم كثر
ليس هنك كنت أول من بناها
زكا نبت البلاد، وليس بدعا
زكيات الدماء كانت حياها

فديتك قائدأ حيا وميتأ
رفعت لكل مكرمة صواها

وقد عم البلاد ذهول من هول ما جرى، تصوره هذه الأبيات لشفيق جبري من
قصيدة له عنوانها «أنا والحمام»:

شــتــان ما قلبي وقد
بك يا حمام الزيقون
انت الطليق فـمـا تزا
ل من السهول إلى الحـزون
ومن السحاب إلى الهـضـا
ب، إلى الجبال، إلى الدكون
وانا المبحر بالسهـلا
سل مثل تبريح السجون؟
وحـمـونك الجـو المديـ
د، فمن يدل على حمـوني؟
وتقـيك اطراف الجـبـا
ل اذى النبال فمن يقـيني؟
تطوي السماء فتـرتوي
من كل واطفة هــون
وانا إذا انقطع السـحـا
ب سـقـيت قلبي من شـؤوني

أما الشيخ مصطفى الغلاييني فيدعو إلى استئناف النضال، بعد عام
من ميسلون^(١):

أيرجع المجد ما تجري به المقل
أم يبعث الميت من طي الثرى الأمل

(١) ديوان الغلاييني ص ٩٤.

إن الغزاة أقاموا في منازلنا
والبحر في يدهم والسهل والجبل
والناس يُسقون كأس الضيم مترعة
مزاجها الهون والتفريب والوجل
عيام مضى ودماننا لم تنزل هرا
في ميسلون، عليها الهام تنتقل
قلنا كثيراً وشر القول اكذبه
لا يصدق القول حتى يصدق العمل

وقد شرعت فرنسا في تقسيم البلاد إلى دويلات طائفية، فقال الشاعر بدوي
الجبل يذكر العرب بوحدتهم^(١):

فيم التخاذل، لا قلت جموعكم
والنهر يزحف بالأرزاء والسنوب؛
مالي وللناس، جسد الناس كلهم
وضاع قومي بين الجسد واللعب
هل لابن بجلة حق غير مفتصب
أم لابن جلق إرث غير منتهب؟

ويلح الشاعر في قصيدته هذه على أوضاع القطرين السوري واللبناني ويستغرب
انفصالهما ويبين ضرورة اتحادهما قائلاً:

لي موطن في ربا لبنان ممتنع
ولي بنو العم من ابنائه الفجب
لبنان والغوطة الخضراء ضمهما
ما شئت من أتب عال ومن نسب
ما في اتحادهما تالله من عجب
هذا الفراق لعمرى منتهى العجب

(١) ديوان بدوي الجبل ١٧٣.

وينتقل الشاعر من ثم إلى الدعوة للوحدة العربية وبيان مقوماتها فيقول:
 كل الربوع ربوع العسرب لي وطن
 ما بين مبتعد منها ومقترب
 ان لم تكن وحدة الانساب جامعة
 فإننا جمعتنا وحدة الالاب
 المضاد ترجع انساب مفرقة
 فالضاد افضل ام برة واب
 تفنى العصور وتبقى الضاد خالدة
 شجى يخلق غريب الدار مفتصب

١٤) الثورة السورية ١٩٢٥ - ١٩٢٦^(١):

أظهر الثوار بطولة أنهلت الجيوش الفرنسية، وكان منها أن قائد الثورة سلطان باشا الأطرش شاهد دبابة (التنك) تزحف نحوه فوثب عليها وقتل من فيها ثم حطمها. فقال الشاعر القروي:

١ - بطولة الثوار^(٢):

ولما صرّت من مهج الاعادي
 بحيث تنيقها السم النقيعا
 وثبتت إلى سنام التنك وثبعا
 عجيبا علم النسر الوقوعا
 فخر الجند فوق التنك صرعى
 وخر التنك تحتهم صريعا
 فيالك غارة، لو لم تدعها
 اعاديها لكذبنا المذيعا^(٣)

(١) للاطلاع على بعض تفاصيل الثورة راجع الثورة السورية الوطنية ت. عبدالرحمن شهنش، ط دمشق ١٩٣٣.

(٢) جمع الأديب ياسين عرفة ما قبل من شعر حماسي في الثورة السورية وطبعه باسم (ديوان الثورة).

(٣) ديوان اعاصير ٢٦ - ٢٧

ب - وقال الشاعر محمد البزم في تمجيد سلطان الأطرش:

غادر دمشق ويمم دار (سلطانا)

على السويداء، لا تحفل بمن مانا

جلّ في حماء، ولا تعدل بدارته

أفياء (غمدان) أو من شاد (غمدان)

فتى العروبة، بفأع الكتيبة قد

ضمت أشاوس وضائين غرانا

وجلّ بعثرة معروف وإخوتهم

تلق الإباء وتلق الأُسْد فرسانا

يا آل معروف، هذي نمتي ويدي

رهينة الود عن أبناء قحطانا

انتم ملوك الوغى والببيض ناطقة

وذي عمائمكم في الهول تيجانا

لما رايتم عدو العرب يُعنّتكم

طرتم إليه زافات ووحدانا^(١)

وقد ظهر في الثورة أبطال كانوا مضرب الأمثال في الشجاعة والجرأة. منهم الشهيد أحمد مريود الذي لجأ إلى قريته (جباتا الخشب) فحاصرها الفرنسيون وهددوا بتهديمها. فما كان منه إلا أن خرج في لفيفر من رجاله فقاتل حتى قتل، ثم حمل الفرنسيون جثته وعرضوها في شوارع دمشق. فقال خير الدين الزركلي:

اقبلوا يحملون أحمد وضأ

ح المحيا، مضرج السريال

شهد الله أنهم حملوا مو

ثلّ مستضرخ وليث صيال

حملوا النبل والمهابة والحرز

م وصنق الأعمال والأقوال

(١) ديوان الثورة، ص ٣٠.

حملوا الجاس والنذى حملوا اف
 ضل ما في ابن حرة من خلال
 ثم يعمد الشاعر إلى وصف مصرع الشهيد في تلك الليلة الرهيبة:
 ما رأى الناس مثله ليلة الهو
 له ولا مثلهما راوا في الليالي
 زحف الصف يتبع الصف إفرند
 جأ وصفر الوجوه شقر السبال
 من رأى قبله مغيراً بأحبا
 د علي الف غاشم خنثال
 وهو لو حاول الزبال تفحى
 كبرت نفس أحمد عن زبال
 شق جنح الظلام بمشي إليهم
 رابط الجاش مشية الرئبال
 قائلًا للحياة غيري غري
 قائلًا للنعيم غيري وال
 ليس ما يشتري بغير الدم حر
 بحرية ولا استقلال^(١)

ب - تدمير دمشق:

وقد وصف الشعراء تدمير دمشق وحرائقها وأعمال النهب والسلب المشار إليها
 وأبرزوها في صور عديدة. من هذا قول محمد البرم^(٢):
 ضاقت مذاهب أوطاني وكان بها
 سم الخياط على النعماء ميدانا
 امطرتوها بصوب من قنابلكم
 حوائماً بالردي مثنى ووجدانا

(١) ديوان الثورة ص ٨٥.

(٢) ديوان الثورة ص ٣٣.

فكم لهيب بعرض الجو مرتفع
يكاد يلتهم (الشعري) و(كيسوانا)
وكم خرائب كانت في نضارتها
تزهو على الدهر بنيانا وعمرانا
وكم طلاء من الأبريز كان على
مجسوطوته يد الأيام عنوانا
انقسه هادمة منكم وهازمة
حيرى تدمر سكاناً وبنيانا

وهذا خير الدين الزركلي يرسم لتلك الحوادث صورة ماثلة ويشير إلى إباحة المدينة للجند وما ارتكبه هؤلاء من فظائع في أحيائها المفجوعة^(١):

النار مَحْبِقَةٌ بجلق بعد ما
تركزت حمأة على شفيرها
تنساب في الأحياء مسرعة الخطا
تأتي على الأطمار والأعسمار
والقوم منغمسون في حماتها
فتكأ بكل مبيراً صغار
الطفل في يد أمه عرض الأذى
يرمى، وليس بخائض لغسمار
والشبيخ مستكناً على عكازه
يرمى، وما للشبيخ من أوزار
صبرت دمشق على النكال لياليا
حرم الرقاد بها على الأشفار
الوابل المدرار من حمام اللظى
متواصل كالوابل المدرار
والظلم منطلق اليسدين محكم
يا ليت كل الخطب خطب النار

(١) ديوان الثورة ص ١٤.

وقال خليل مريم بك عن تضامن الناس في المحنة أثناء الحريق:
 بَلَّتْ دَمَشْقُ بَنِيهَا يَوْمَ مَحَنَتِهَا
 فلم تجد غير من صَحَّتْ عَقَائِدُهُ
 ترى الحنيفي يوم الروع مَبْتَدِراً
 إلى المسيحي في البلوى يساعده
 خلى حماء ليحامي عرض صاحبه
 وصال خشية ان تُؤتى موارده
 الحمد لله اني في حمى وطن
 تحمي كنائسه فيه مساجده^(١)

في فترة الثلاثينات توفي الحسين عام ١٩٣٢ وفيصل في العام ذاته وكانت وفاتهما مناسبة للتذكير بالثورة والاستقلال فقال خليل مريم في رثاء الحسين:

وَسَبَّ الثُّورَةَ الْأُولَى فَازَكِي
 نفوساً كاد يتركها انطفاءً
 فَعَلَمْنَا جِزَاهُ اللَّهُ خَيْراً
 طريقَتَها إذا طَفَحَ الْإِنَاءُ
 وما دامت نفوس القوم يوماً
 تُثَوِّرُ فَلَا يَزَالُ لَهَا رَجَاءُ

ويرثي محمد البرزم فيصلاً فيقول:

إِيهِ عِدْنَانِ شَقِشَقِي أَوْ فَكْفِي
 خَطَفَ الْمَوْتَ فَخَلَّكَ الصَّنِيدَا
 فتعاطي كاس الحُقود على الدهر
 فإنَّ الحُقود تحيي الحُقودَا
 وأقيمى مواسم الضيفن تترى
 لا تملي لذكورها تجبيدا

(١) ديوان الثورة ص ٣٠.

ولما عرض الفرنسيون مشروع معاهدة ١٩٣٦ على سورية قال خليل مردم:

وَمَنْتَ سِدِيًّا عَلَيَّ بِرَغْمِ انْفِي
وَلَسْتُ بِقَاصِرٍ يَوْمَ الْفَزَالِ
يُضَنُّ عَلَيَّ مِنْ مَالِي وَيَسْخَرُو
عَلَى غَيْرِي بِمِيرَاثِي وَمَالِي
يَعْلَمُنِي الْخَشْيُونَةُ فِي مَعَاشِي
وَيَنْعَمُ بِالْأَطْيَابِ مِنْ غُلَالِي

كما اتخذ الشعراء من ذكرى المولد النبوي مناسبة للدعوة إلى الثورة والفداء
وعرض ما آلت إليه الأمة. يقول خليل مردم:

نَحْنُ فِي الشُّمَامِ نَقْصَاسِي
فَوْقَ أَهْوَالِ الْقِيَامَةِ
مَا لَنَا مِنْ أَمْرٍ نَا حَتَّى
وَلَا مِثْلَ قَلَامِهِ
أَخَذُوا الْأَمْرَ وَأَعْطَوْنَا
الْمَعَالِي وَالْفَخَامَةَ
هَلْ يَصِيرُ الْهَرُّ لَيْثًا
حِينَ نَدْعُوهُ أَسَامَةَ

ويقول شفيق جبري (١٩٣٤):

فَإِنَّ رَسُولَ اللَّهِ يَشْهَدُ أُمَّةً
تَكُنْ أَنْيْنَ الطَّيْرِ مِنْ كُلِّ ذَابِحٍ
تَعَالَتْ فَطَاحَتُهَا فَاسْتَكَانَتْ فَاصْبَحَتْ
لِإِذْلَاقِهَا يَلْهُو بِهَا كُلُّ مَازِحٍ

فلا مُلْكُها في الأرض مُشْتَبِكُ العرى
ولا عيشها في الخلق عيش الصائح
على مثلها من ذلة بعد عزة
تفيض جفون بالدموع السوافح
فهذي فلسطين تنوح من الأذى
فما نضحت عنها عيون النوائح
فهل صيحة في الغرب تبعث ملكهم
الاربعا هبوا بصيحة صائح^(١)

(١) سامي الدمان، الشعر الحديث في الاقليم الشمالي، معهد الدراسات العربية العالية - القاهرة ١٩٦٠.

تطور الفكر العربي في الثلاثينات وأشره على الشعر

١- السلفية والتوفيقية والعلمانية، ثلاث نزعات تقاسمت الفكر والمجتمع العربي منذ انحطاط السلطنة العثمانية وصعود سلطة محمد علي باشا في مصر وبلاد الشام وشبه الجزيرة العربية.

- كان الاسلام الناهض آنذاك مناضلاً ضد الاجتياح الغربي الثقافي والعسكري:
- حركة الشيخ محمد بن عبد الوهاب في الجزيرة العربية منذ ١٧٤٤.
- حركة عبدالقادر الجزائري (١٨٣٢ - ١٨٤٧) ضد غزو فرنسا للجزائر.
- الحركة المهدية في السودان (١٨٨١ - ١٨٩٨) ضد الاستعمار البريطاني.
- الحركة السنوسية في ليبيا (١٩١٢ - ١٩٢٥) ضد الغزو الايطالي.

هذه الحركات قرنت التصوف بالمقاومة المسلحة التي ظهر عليها الغرب كلها. فجاءت حركة الاصلاح التوفيقي (الافغاني ١٨٢٩ - ١٨٩٧ ، محمد عبده ١٨٤٩ - ١٩٠٥ ، الكواكبي ١٨٥٤ - ١٩٠٢) فقد رفضت الحركات السلفية الصوفية الغرب وما يمثله من علم وتبشير واستعمار، فحاول هؤلاء التوفيقيون ايجاد صيغة للتعايش بين الاسلام والعلوم الحديثة باحياء التراث العقلاني المعتزلي، وفيما بعد ظهر تيار علماني قدمه المفكرون العرب المسيحيون، وأبرزهم يعقوب صروف (١٨٥٢ - ١٩٢٧) وشبلي شميل (١٨٦٠ - ١٩١٦) وفرح انطون (١٨٧١ - ١٩٢٢) وسلامه موسى (١٨٨٧ - ١٩٥٨).

غير أن التوفيقية التي احيهاها الشيخ محمد عبده تراجعت أمام ضغوط غربية لا تقاوم: احتلال عسكري، وهيمنة على الاقتصاد والسياسة، مما جعل التيار العلماني يتقوى فظهر لطفي السيد وطه حسين ومحمد حسين هيكل لتدعيم الاتجاه العقلاني والنظام الحرّي (الليبرالي). وفي تلك الفترة (١٩٢٠ - ١٩٣٥) ظهر ساطع الحصري

في بلاد الشام يدعو إلى قومية عربية علمانية في مقابل دعوة لطفي السيد إلى وطنية
مصرية علمانية^(١)، لكن هذه النهضة العقلانية ومضت كشهاب ساطع بلغ ذروته في
١٩٢٠ ثم خبت وتلاشت كأنها لم تكن، والسبب هو أن خريطة التجزئة السياسية التي
فرضتها السياسة الاستعمارية على العرب لم ترض - إلى يومنا هذا - القوميين الذين
ثاروا من أجل دولة عربية موحدة (ولو في بلاد المشرق فقط) ولا الاسلاميين الذين يرون
في الاسلام ديناً ودولة وفي المسلمين أمة واحدة، فتأسست جماعة الاخوان المسلمين
عام ١٩٢٨ وتكون الحزب القومي السوري عام ١٩٣٢ وأعلن عن قيام حزب البعث بين
١٩٣٩ - ١٩٤٠، وكلها تهدف إلى صيانة «الشخصية العربية» من الانحلال في حدود
هذه الدولات المتنازعة، وانقاذ هوية هذه المجتمعات المفككة، بالإضافة إلى تفاقم
الخطر الصهيوني على فلسطين. وقد قاوم الغرب بكل شراسته أية محاولة وحدوية أو
توحيدية. إلا أن سبب الفشل الاساسي لظهور زعامات محلية مرتبطة بالخارج مع
المصالح الأجنبية وتعتمد في الداخل على عصبية طائفية أو عشائرية.

وبما ان الفكر العلماني- الحرّي (الليبرالي) ظل فكراً نخبويّاً وأقلويّاً. انقسم
اتباعه إلى فئة تنتمي لأفكارها وبشيع عانت إلى جنورها الشعبية وراجعت أفكارها
فوجدت في «حياة محمد» (١٩٣٥) و « في منزل الوحي» (١٩٣٦) مصدر إلهامها «لما
تنطوي عليه من تعاليم أوحاها الله كلها السمو والقوة والجلال والعظمة» كما يقول
محمد حسين هيكل نادماً على ما فرط فيه ويدر منه في مرحلته العلمانية، وانتقل طه
حسين من الشك «الديكارتّي» - كما يزعم - إلى اصدار كتاب «على هامش السيرة»
(١٩٣٣)، وغادر توفيق الحكيم أرض العقل والأعيه الذهنية في «شهرزاد» إلى تأليف
مسرحية «محمد الرسول البشر» (١٩٣٦) وكتب العقاد عبقرياته كما كتب منصور

(١) يطلق المفكر محمد جابر الأنصاري بقوله: عندما تتعلمن العروبة لابد ان يتعرض ذلك المزيج العضوي
التاريخي للتحلل بافتراق عنصريه: «العصبية، العربية و«الدعوة الدينية». انظر كتابه الموسوعي:
(الفكر العربي وصراع الاضداد)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ١٩٩٦ ص ٦٤. ونحن
مدينون له بهذا الاستعراض للفكري السريع في أكثر من موضع في الفصل الاول «الجنور التاريخية
للتشكل الفكري الحديث»، ص ص ٢٥-٩٣.

فهمي: «سبحانك اللهم، فليست بيئتي التي أعيش بها ولها وفيها هي بيئة الغرب .. وهذه لغتنا غير لغته وهذا ما ورثناه من عادات ومحن وظروف وصروف غير ما ورث الغرب، أفتكون مكنوناتنا غير مكنوناته، ومميزاتنا غير مميزاته ... ثم يراد أن نكون كالغربيين ... لسنا من الغرب في شيء، وإنما لكبيرة أن ننتهج في كل شيء سبيل الغربيين»^(١) (١٩٣٩). غير أن أصرح وأخطر اعتراف بخطا التغريب الكامل قول محمد حسين هيكل « حاولت أن أنقل لأبناء لغتي ثقافة الغرب المعنوية وحياته الروحية، لنتخذها جميعاً هدًى ونبراساً، لكنني أدركت بعد لأي أنني أضع البذر في غير موضعه ... وروأت فأريت أن تاريخنا الاسلامي هو وحده البذر الذي ينبت ويثمر»^(٢).

ومن العراق إلى سوريا وفلسطين ومصر ... فرض الاستعمار تسويات سياسية بمعاهدات تحفظ سيطرته وتهدر آمال العرب وكرامتهم مما خيب الآمال بقيم الغرب (وما أشبه اليوم بالبارحة) !.

والتقى العلمانيون مع اليساريين على التوفيق بين الاسلام والعصر فكتب ميشيل عفلق «إن الايمان يجب أن يسبق كل معرفة، ويهزأ بأي تعريف»^(٣).

٢ - وكان جابر^(٤) الانتصاري من الذكاء بحيث قرن هذ الاحياء الديني الاتبعائي بالحركة الرومانتية التي سيطرت على الأدب العربي في العقد الثالث دون مزاحمة تقريباً، وقد ظلت الرومانتية العربية وفية للرومانتية الأم التي ظهرت في القرن الثامن عشر ضد العقلانية والمناهج العلمية وارتبطت بالاحياء الديني والبعث القومي، وما لبثت أن طبعت حركة إحياء الثقافة الاسلامية بطابعها الشعوري المثالي، فكان تأثيرها أعمق وأطول أمداً من الحركة العقلانية.

وفي ظل هذا النزوع الرومانسي والإحياء الديني تلاشت القصائد القومية وظهرت قصائد تتسابق مع الجو الفكري السائد فنقرأ في ديوان عمر أبوريشة قصائد

(١) انور الجندي، المعارك الأدبية ، ص٢٩٦.

(٢) عن الانتصاري. م.س. ص٧٥.

(٣) في سبيل البعث ص٢٦.

(٤) م.س. ص٨٥.

«محمد» (١٩٤١) و «يارمل» (١٩٤٥) في نفس الموضوع و «مع المعري» (١٩٤٤) ، إلا أننا سوف نبدأ بقصيدة مبكرة نظمها الشاعر عام ١٩٣٨ بعنوان «خالد» ، والخالد هنا القائد الفاتح خالد بن الوليد، وقد طاف معه الشاعر في رحاب الجاهلية ووقعة «أحد» إلى نصره المؤزر في اليرموك ، ثم يقف الشاعر مع البطل وقفة بعد أن عزله ابن الخطاب، ففي إثر اليرموك فتن العرب ببطولة خالد وقيادته:

هَلْ الْمُؤْمِنُونَ وَاهْتَزَتِ الْبَشَرَى
تُرَوِّي حَنَاجِرَ الرُّكْسِيَانِ
فَإِذَا خَالِدٌ عَلَى كُلِّ جَفَنٍ
خَطَرَاتٍ مِنَ الطَّيَافِ الْحَسَنِانِ
فَتَنَّةٌ خَيفَ أَنْ يَشْبَعَ بِهَا الزَّهْوُ
فَتَلَوِي بِأَلْقَائِهِ الْقَتَنِانِ
فَنَحَاهُ الْفَارُوقُ فَاَنْضَمَ لِلْجَنْدِ
فَخَوْرًا بِعِزَّةِ الْإِزْعَانِ
وَتَرَاءَى أَبُو عَبِيدَةَ فِي الْفِيحَاءِ
يَحْمِي قِسِيَادَةَ الْفَرَسَانِ
وَفَتَى الذَّبَلُ خَالِدَ يَقْحَمِ الْأَسْوَارِ
فِي نَخْبَةِ الْفَتَيَانِ
لَمْ تَزْعَزَعْ مِنْ عِزِّهِ إِمْرَةُ الْفَارُوقِ
بَلْ فَجَّرَتْهُ فَيِضُ تَفَانِي
وَإِذَا رَاضَتْ الْعَقِيدَةُ قَلْبًا
فَمَنْ الصَّعْبُ أَنْ يَكُونَ أَنَانِي

أخشى أن هذه الطريقة في نظم الحوادث التاريخية واستخلاص العبرة منها لا تفجر الشعر في نص القصيدة ولا في نفس القارئ، كما أن السرد المباشر يفضي إلى معاني فجأة لقرب مأخذها، وعلى النهج ذاته جاءت قصيدته المطولة عن «محمد» (١٩٤١)، فقد بدأت بوصف عبادة قريش للالصنام ثم فرح الهاشميين بولادة اليتيم ورعايتها لنشأته حتى سمي بالأمين، ثم حراء والوحي فبدر وأحد.

المشكلة في القصيدة، اضافة إلى المتخذ السابقة، أن الشاعر احتاج الى إغناء القصيدة بالصراع، فلم يجد سوى قريش يقارعها ويصارعها، ففي بدر:

وأرادت اكفأها فتلقأها
عليّ نؤابة الأكفأها
جرّ بالسيف عنق شيبه وارقد
إلى صحبه خضيب رداء

قضي الأمر يا قريش فسييري
للحمى واندبي على الإنساناء
يوم بدر يوم أغرّ على الأيام
باقٍ إن شئت أو لم تشأني!

ويبدو أن عمر أبو ريشة أراد نظم قصيدة مطولة في حياة الرسول لأنه كتب على رأس هذه القصيدة عبارة تشي بقصده «مقدمة ملحمة النبي» ولكنه قصر عن ذلك فنظم «يارمل» في ذكرى المولد النبوي عام ١٩٤٥ وهي أقل احتفالاً بحوادث السيرة وأكثر ثراء بالصور الشعرية وأقرب إلى معالجة الحاضر، مباشرة وبدون إسقاط، بناء على المقدمة التي جاءت فيها «ألقيت في ذكرى المولد النبوي في الأسبوع الذي أعلن فيه الرئيس روزفلت أن الميثاق الأطلسي، كفيل الحريات الأربع، لا أثر له في الوجود». وفي الأبيات التالية إشارة إلى بطش الغرب وتقلته من مواثيقه:

أترقص الطير في أشراك صائدها
ويحرس الذئب في إعطائها الغنما؟
حلم تنائر أطيافاً منضرة
ما كان أكبره لو لم يكن حلماً
المواثيق إن فاه القوي بها
ونصب الختل في أقداستها حكماً؟
ما كان أغناه عن تزوير غايته
من يحمل السيف لا يبيري به قلماً!

ولعل الشاعر لو نظم السيرة لما تجاوز بها هذا المستوى الشعري، فمسرحية توفيق الحكيم عن «محمد» (١٩٣٦) لا تنقل إلينا روعة الرسالة وعظمة الرسول.

٢ - وقد شهد العقد الثالث رحيل عدد من قادة الثورة العربية والثورة السورية؛ كما شهد أعظم ثورة قام بها الشعب الفلسطيني ضد الاستعمار البريطاني والاستيطان الصهيوني فكانت قصائد الرثاء مناسبة للتقوية بالحدثين القاتلين. ففي قصيدة «قيود» (١٩٣٧) التي «ألقيت في حفلة الذكرى للمجاهد «إبراهيم هنانو» تمجيد للثورتين السورية والفلسطينية .

تبدأ القصيدة بهذا المطلع الفخم المكلل بالجلال القومي:

وطن عليه من الزمان وقارُ

النور ملء شعاعابه.. والنارُ

تغفو أساطير البطولة فوقه

ويهزها من مهدها التذكار

فتسطل من أفق الجهاد قواقل

مضّر يشد ركابها ونزار

ويعد أن يوفي الفقيد حقه من التكرم، ينتقل الشاعر إلى فلسطين:

والقدس ، ما للقدس يخرق الدما

وشراعاه الأثام .. والأوزار

أي العصور هوى عليه، وليس في

جنبه من أنيابه أثار

وقد تداعى قدماء المجاهدين وزعماء القوميين إلى نصرة الثورة الفلسطينية (١٩٣٦ - ١٩٣٩) واستشهد لغيف منهم كان في مقدمتهم «الشهيد البطل سعيد العاص الذي استشهد في جبل النار في فلسطين» (١٩٣٦):

.. إي فتى المجيد، إنه العمر، يوم

لخسار، وأخزر لرباح

إن من سامك المنون لقموم

لم يحيوا على الحجى والفلاح

ارخصوا خشبة الصليب، وباعوها
وقوداً إلى اللئام الشحاح
خفروا نمة العهود، وصموا
الأذن عن صرخة الهضيم اللاحي

.....

جبل النار لن تنام كما نمت
جريح العلى، كسيح الطمّاح
لك حب في قاسيون وصنين
وسيناء، ماله من براح
أنت للعرب كالمخارة في الساحل
لاحت لأعين الملاح..

كان الشاعر عمر أبو ريشة من منطقة حلب في شمال سوريا. ثمة شاعر من
حماة في وسط سوريا، أكثر من الشعر السياسي حتى جاء ديوانه - وخاصة الجزء
الأول منه - سجلاً لوقائع السوريين وأيامهم وزعمانهم، هو الشاعر بدر الدين الحامد
(١٨٩٩ - ١٩٦١).

نورد رثاء لسعيد العاص الذي كان من قواد الثورتين السورية والفلسطينية
لتنوع النغمات في الشعر القومي:

شرف لعمرك أن تموت شهيدا
متفياً ظلّ الخلود، حميدا
أو لست منذ صباك في ساح الوغى
تُعلي لقومك في الحفاظ بنودا
إن جزت معركة جريت لمثلها
أثرى خلقت من الرجال حميدا

ها هنا يختلط الخاص بالعام، فتبرز البطولة الفردية في ثنايا البطولة الجماعية، لأن مقام القول يتسع لجذر القصيد في باب الحماسة أن يبرز الخصال الفردية وسط البطولة الجماعية:

لولا ميامين الحمى وعرائكهم
كدنا نكون، مدى الحياة، عبيدا
لهفي على تلك الأسود تخرف في
مرمى البنادق رگعا وسجودا

وفي عام ١٩٥٠ رثى بدر الدين الحامد واحداً من أوائل الثوار في سوريا، هو الشيخ صالح العلي الذي قاد ثورة طويلة ضد الاحتلال الفرنسي وتقسيم سوريا إلى دويلات، ثم قضى بقية حياته زاهداً في جبال اللاذقية. والقصيدة تنجح في رسم أبعاد جهاده وشخصيته:

نم بعيداً إن شئت أو نم قريباً
عشت في عزلة ومث غريباً
الشماريخ من جيبالك كانت
تتداعى وأوشكت أن تذوباً
نكرت صرخة الكرامة تدوي
والدم الحرفوقها مسكوباً
ورجلاً فوق الأسود إذا
صرح شرّاً مخاباً ونيوباً
يا فرنسا ارجعي فنحن وقوف
ليس هيناً أن تطلمي ونغيباً

أكبر التأثيرين قلباً حديداً
واعز الرجال سيفاً خضيباً
وهو الأول الذي لبس الحمم
على التأثيرين بُرداً قشيباً

يا فريد الصافات، انت المصطفى
عشت في عزلة، ومث غريباً

وقد نشبت اضطرابات متفرقة في المدن السورية خلال الثلاثينات فخشيت فرنسا
أن تتبلور في ثورة شاملة فوافقت (فرنسا) على استقبال وفد سوري في باريس لعقد
معاهدة تعترف فيها باستقلال سورية.

فقال في حوادث ١٩٣٦ هذه الحماسية الرائعة التي يمتزج فيها الفخر بالثناء
بتمجيد البطولة الجماعية:

كفكر الدمع وابتسم ليس بدعا
ان تسيل الدماء في المجد طوعا
وبروحي من الشبيباب نجوؤ
تنهاوى إلى المقابر صرعى
خضبوا الأرض بالدماء، ولكن
نهجوا للعلی وللمجد شرعا

.....

هكذا المجد ان نموت لتحيانا
امة للحياة تحبو وتسعى

وفي ٢٩ ايار ١٩٤٥ . أمر الجنرال ديغول، رئيس حكومة فرنسا الحرة آنذاك،
بقصف المدن السورية، تمهيداً لعودة الاستعمار الفرنسي (راجع فقرة ١٦ من التحقيق
السياسي)، فقال الشاعر في الذكرى السنوية الأولى (١٩٤٦):

الاضاحي في الساح فوق الاضاحي
إذ تباع النفوس بيع السماح
والثكالي على نزيف الجراح
في الليالي بين الأسى والنواح
يا فرنسا: يمحو الزمان ويُنسي
وماسيك، ما لها الدهر ماحي

كيف نغضي على الهوان ونرضى

ذلة العيش في حمى مستباح!

وكان في مبنى البرلمان ثلة من الدرك استماتت في صد الفرنسيين عن احتلاله،

فاستشهد أفراد الحامية جميعهم إلا واحداً، قائم الشاعر بالعدوان الوحشي:

لو سالتهم دار الذبابة لما

وشححوها من الأسى بوشاح

أبيوت التشريع تصبح ساحاً

لقتال، ومسرحاً لكفاح؛

.....

والعبيد الطغام جاؤوا وحوشاً

كل وغد بشفرة الذباح

والجنود الكرام ليس لديهم

ما يذود العدا عن الأرواح

ويقول البدوي ساخراً من تهديم الفرنسيين لدمشق فيما كان النازيون يحتلون

باريس، وهم يقصفون المسجد الأموي:

سمعت باريس تشكو زهو فاتحها

هلا تنكروا يا باريس شكوانا

والخيل في المسجد المحزون جائلة

على المصلين أشياخاً وفتيانا

والأمنين أفاقوا، والقصور لظى

تهوي بها النار بنياناً فبنيانا

نجابه الظلم سكران الظبي اشراً

ولا سلاح لنا إلا سجاجيانا

وامعاناً في الارهاب، قصفت فرنسا مدينة حماة بالمنفعية والطائرات في ٣١ ايار ١٩٤٥، فبادرها المجاهدون بالمقاومة واسقطوا طائرتين للفرنسيين وأوقعوا بالمغيرين وركبوا أكتافهم على مصفحاتهم، فقال الشاعر بدر الدين الحامد قصيدة في هذه المناسبة:

في الاعالي طيارة تنهـاى
اسقطوها صريعة في العـراض
لم تكـد تقذف القذائف حـتى
جـاءها الموت من يدي قناص
واقت اخـتـها فـلاقت رداها
لم يفسـدها اسـبـاغ درع دلاص
واغتـصـبنا المصفحات وفـروا
إذ يرون المنون في الأشـخاص
فإذا هم على الهزيمة اضـحوكة
حـرب لكل دان وقـصاص
تركوا ما لديهم من عـتاد
وتركنا الحديث للقـصاص

التصوير تاريخي واقعي يجسد الصراع الدامي، والنهاية الساخرة فيها من الشماعة بالعدو والاعتداد بالنفس ما يبلغ إلى ذروة التفاخر.

٤ - يقول قدامة بن جعفر: «وليس بين المراثية والمدحة فضل إلا أن ينكر في اللفظ ما يدل على أنه لهالك، مثل (كان) أو (توفي) و (قضى نحبه) وما أشبه ذلك، وهذا ليس يزيد في المعنى ولا ينقص منه لأن تأبين الميت إنما هو بمثل ما كان يمدح به في حياته»^(١) ويؤيد ابن رشيق هذا التعريف بنصه ويضيف إليه: «وسبيل الرثاء أن يكون ظاهر التفجع، بين الحسرة»^(٢) ويضيف بعد صفحات «ويكون الرثاء مجملاً كالمدح المجل»^(٣).

(١) نقد الشعر، تحقيق بونيباكر، مطبعة بريل، لندن ١٩٥٦ ص ٤٩، وينقل جابر عصفور عن يونس بن حبيب قوله: «التأبين مدح الميت والثناء عليه» انظر: مفهوم الشعر، المركز العربي للثقافة والعلوم، لامكان، ١٩٨٢، ص ١٣٦

(٢) العمدة، تحقيق محمد قرقران، دار المعرفة، لبنان ١٩٨٨ ص ٨٠٥/٢.

(٣) نفسه ٨١٠/٢.

وقد دعانا إلى هذا التفصيل ما نراه من كثرة شعر الرثاء في الثلاثينات، وبنائه على شيم الشجاعة والاقدام والثبات على مقارعة الاستعمار بعزيمة لا تلين، وذلك أن الشعراء حين تجافوا عن شعر المديح أطلقوا العنان لآسنتهم وعواطفهم لتمجيد القادة والزعماء في قصائد الرثاء، حيث يحسب المديح والاعجاب «على الوفاء لا على الرجاء»، ولا سيما أن ظروف النضال تخلق ندية وتقارباً بين المناضلين فتتقارب المكانة والمكانة وتقل المسافة بين المنزلة والمنزلة، خاصة وأن الزعماء يصلون إلى القيادة بخصالهم وصلابتهم، بما يشبه الانتقاء الطبيعي مما يخلق بين المناضلين نوعاً من الديمقراطية يصح أن نسميها «ديمقراطية الحب والاحترام». تتجلى خصائص هذا الموقف عندما يكون الشاعر سرياً من أسرة مرموقة، كما هي حال الشاعر بدوي الجبل مبدع أجمل قصائد الرثاء.

توفي الزعيم ابراهيم هنانو عام ١٩٣٥، وقد «حمل أعباء الثورة والزعامة والكفاح ضد المستعمر ٢٠ عاماً وهو يعاني مرضاً عضالاً» وفي حفلة أقامتها الكتلة الوطنية في حلب لذكرى المغفور له هنانو سنة ١٩٤٢ «لقى البدوي قصيدة بعنوان «آلام» جاء فيها:

صلى الإله على قـبـر يطوف به

كـبـيت مـكة، من حـجـوا ومن قـصـدوا

اغـفـى أبو طـارق بـعد السـهـاد به

وخـلـف الـهم والـجـلـوى لـن سـهـدوا

ضـاـوٍ من السـقـم ضـجّت في شـمـائله

عـواصـف الحـق والأـمـواج والزـيـد

إذا أـثـير نـضـا عنه مـواجعه

كـمـا تـفـلّت من أـشـراكه الأـسـد

يـرـوع في مـقـلـتيه بـارق عـسـج

وعـالم عـبـقـري السـحـر مـنـفـرد

يـغـالب البـشـر أسـقـاماً نـزلن به

يـأبـى له الكـيـر أن يـأسى لـها أحـد

دء مـلـح ونـفـس لا تـذل له

حـرب تـكـافـا فـيـها البـاس والعـدـد

تلك البشاشة أبلى الداء نضرتها
فراح يُلَمِّحُ في نعمائها الكمد
كالغيم يحجب حسن الشمس طالعة
وما تحول عنها الحسن والرأد
نعمت منك بساعات معطرة
كانها الحلم: دأن وهو مبتعد
وصحبة كقديم الراح، لو جئت
لليائسين حميا كأسها سعدوا

فانظر إلى براعة الشاعر وهو يصور صراع الزعيم مع مرضه وما يبدي من رباطة
جأش فيجلو لنا قوة تلك الشخصية وصلابتها في قراءها مع العدو المستعمر، وذلك عن
طريق الرمز والايحاء دونما حاجة إلى ذكر الوقائع والمعارك، ثم تأمل تلك العزيمة:

إذا أثير نضاعنه مواجعه
كما تفلت من اشراكه الأسد

فهناك في الصورة مغزى تعجز عن نقله الكلمات والبلاغة لأنه لا يأتي إلا عن
ارتياح الشاعر من رؤية مباشرة شاهد فيها الزعيم وهو يشب غير مبال بالأمه، وليس
هذا البيت العظيم هو بيت القصيد فالقصيدة تتبارى أبياتها في الروعة والحسن والقوة
والصدقة واللوعة حتى ينتهي إلى شافية هذا الختام الرائع:

ما لي أرى الفرس الشقراء عارية
على المرباط لا تغطي فتتنجـرد
أب المغيرون جئت خليلهم مرحاً
وأن أن يستريح الفارس النجـد

ولا عجب بعد هذا أن الشاعر صنع في ابراهيم هنانو ثلاث قصائد تجلو صفاته
السامية وأخلاقه النبيلة وشخصيته الأسرة.

«كان سعد الله الجابري دنيا من البطولة والوطنية والمروءة والصراحة والعفة والوفاء، وكان بينه وبين الشاعر من الصداقة والود ما هو أقرب من كل قريى»، يقول في رثائه (١٩٤٧):

سأل الصبح عن أخيه المفقدى
أيها الصبح: لن تشاهد سعدا
غيب الدهر من سيوف مَعْدٍ
مشرقياً حمى وزان معدا
كلما عارضوا الصوارم فيه
كان امضى شيباً واصفى فرندا

بعد هذا المطلع المصوغ من البلور شفافية وحرّاً تنتقل إلى هذا المقطع العجيب يصور نضال سعد وجلاء الفرنسيين عن سوريا مدحورين ببأس شعب لا يعرف اللونى:

من كـسـعد إذا الملاحم جُنْتُ
وتلقَى حدُّ من الهول حدا
وعلى راية الشمام كـمـي
يُقمح الدارعين أشقر نهدا
هتكوا حرمة العزيز فهاجوا
اسـدداً دامى البـيراثـن وزدا
حشدوا جندهم. واقبل سعد
يحشد البأس والعقيدة جندا
ضاحك الثغر، والضحي مكفهر
روعوه قصفاً وبرقاً ورعدا
والتقينا، فلا وإيمان سعد
ما تحذوا بالموت إلا تحدى
ضرب الظلم ضربة رنحتة
فتداعى من مجراً فتردى
زعموا أنه جلاء، وما كان جلاء
... بل كـمان خـزيأ وطردا

ما على العبد أن يسود عار
بدعة العار أن ترى الحر عبدا..

وما دنا في ذكرى الجلاء، النهاية السعيدة -والوحيدة، ربما- فستحسن أن
نختم هذا الفصل برواية حادثة طريفة، فقد تبارى الشعراء في الذكرى الثانية ليوم
الجلاء وكان عمربو ريشة قد صنع قصيدة مطلعها:

يا عروس المجد تيهي واسحبي
في مغانينا ذبول الشـهـب

وقد جاء فيها:

كم لنا من ميسلون نقضت
عن جناحيها غبار التسع
كم نبت أسيسافنا في ملعب
وكسبت أفراسنا في ملعب
من نضال عائر مصطخب
لنضال عائر مصطخب
شرف الوثبة أن تُرضي العلى
غلب الواثب أم لم يغلب

فسمعه المرحوم شكري القوتلي، وكان رئيس الجمهورية الوليدة آنذاك، فقال:

- ما أحلى ذكر ميسلون في مثل هذا اليوم العظيم. لله در عمر ما أشعره حين
تغنى وافتخر بوقعة ميسلون، ورب هزيمة جلبت نصراً.

وكان الشهيد البطل يوسف العظمة ليلة ميسلون قال:
«أن نقاتل ونخسر المعركة خير من أن نسلم بلادنا بدون قتال.
تسليم البلاد لهم يعني شرعية وجودهم فيها، أما مقاتلتهم فتعني أن البلاد لنا
ولن نسكت على وجودهم فيها، ويعني أن بلادنا لن تركع».
وهي نصيحة ما تزال مفيدة لهواة المعاهدات والمفاوضات.

الأردن

مصطفى وهبي التل ١٨٩٧-١٩٤٩:

يبدو أنه كان الشاعر الوحيد في الأردن بين الحريين، وشعره لا يتطرق إلى القضية العربية - الفلسطينية خاصة لكنه يمسهما بين الفينة والفينة كقوله في سياق قصيدة:

أنا، إن أصممتُ فصمتي حسبه
أنه صموت الأرقساء الأبحُ
أيها الباكلي على أوطانه
لا يرد الروح للمميتِ نوح

وورد في قصيدة يتغزل فيها:

يارب إن بلغور انفذ وعده
كم مسلماً يُبقي وكم نصراني
وكيان مسجد قرיתי من ذا الذي
يُبقي عليه، إذا أزيل كياني؟
وكنيسة العذراء، أين مكانها
سيكون؟ إن بُعث اليهودُ مكاني

وقال يخاطب الأمير عبدالله بن الحسين:

من كان يحسب أن العُرب يخذعهم
من كنت تحسبهم للعرب اخداناً
أبا طلال وانت اليوم رائدنا
نفدو إليك إذا ما الدهر عادانا
إننا أتيناك من بدو ومن حذر
نسعى إليك، وقد كلتُ مطايانا

إن الوعود التي منوا وما صدقوا
بها علينا لعمري كنْ بهتانا
فحسبنا من وعود القوم ما دغلوا
على الأعشاريب اشكالا والوانا
إنا ضحايا لهذا المين ميينهم
من يوم حطين حتى اليوم والانا
هذي الربوع ليوم الفصل ناظرة
فكن لها، يارعاك الله، عنوانا

محنة فلسطين في شعر أبنائها وعد بلقور

للشاعر عبدالرحيم محمود:

واتى الحليف وقام في اعتابنا
متحيراً إنا هدى المتحير
واستنصر الغرب الكرام وإنهم
غوث الطريد ونصرة المستنصر
وإذا عتاق الغرب توري في الدجى
قديحاً وتصهل تحت كل غضنفر
وإذا السيوف كسانهن كواكب
تهوي تلامع في العجاج الاكسر
رجسحت موازين الحليف ومن نكن
معه يرجع بالعظيم الاكثر
ويتن لنا أسيافنا صرحاً فلم
يحفظ جميل الغرب يا للمنكر

للتوسع انظر:

د. ناصر الدين الأسد، محاضرات في الشعر الحديث في فلسطين والأردن، معهد الدراسات العربية
العليا، القاهرة ١٩٦٠، ص ١٠٩ - ١٢٨.

غدر الحليف وأي وعد صانته
يوماً وأية نعمة لم يخفر
لما قضى وطراً بفضل سيوفنا
نسي اليد البيضاء لم يتذكر
وإذا الدّم المهرّاق لا يراقه
جدوى، ولا بتجيّعه المتحدر

الشاعر إبراهيم الدباغ^(١)

رثوا على القوم كيداً وعد بلفور
ونسجه بيدي كيد وتدمير
قد ساء تبديره عفواً فلو عقلوا
لم يفرط الوعد إلا بعد تفكير
فهل لصحوة مأخوذ بغمرة
حس ينّبّه منه عقل مخمور

وله أيضاً^(٢)

ما وعد بلفور من أمر السماء ولا
في الجبب من أرضنا زرع لمحتطب
هل وعد بلفور تشريع إذا فرطت
أغلوطة منه تدعو الناس للعجب
ما حكمه بعد أحكام السماء ولا
يرضى به بعد حكم الله غير غبي
يحوطه باسمه القانون معتصماً
بنصه معنا كالفيصل الذرب

(١) من قصيدة عنوانها «صوت فلسطين» ديوان الطليعة ج ٢ ص ٣٦

(٢) من قصيدة عنوانها «فلسطين الدامية» المصدر السابق ص ٨٣

ملاحظة: اعتمدنا على كتاب كامل السوافيري، الشعر العربي في مائة فلسطين من سنة ١٩١٧ إلى ١٩٥٥
مطبعة نهضة مصر - القاهرة ١٩٦٣

الوعي بالكارثة المقبلة

للشاعر عبدالرحيم محمود^(١):

يا ذا الأمير أمام عينك شاعر
ضمت على الشكوى المبررة أضلعة
المسجد الأقصى اجئت تزوره
أم جئت من قبل الضياع تودعه؟
حرر تباح لكل أوكع أبق
ولكل أفاق شريد أربعه
وغداً وما اناء لا يبقى سوى
دمع لنا نهمي وسن نقرعنه

للشاعر عبدالرحمن الكيالي^(٢):

يا قوم هل من غضبة مضرية
أو صيحة فوق الزئير المرعب
هلاً جمعتم للعدو امورك
ومشيتم مشي الكريم الامجد
ونفضتم عن عيذك هذا الكرى
من قبل تفتيت الحشا والاكبد
فالحر من يلقي القنا بفؤاده
ويرد كسيد الغاشم المتهدد
والدار لا يصفو لشعب جوها
حتى يكون بها القسوي المنود
والخصم ليس براجع عن غيه
حتى يرد إلى لثيم المورد

للشاعر أبي سلمى:

أخت صلاح الدين عشت حرة
تابى لك العلياء أن تهودى^(٣)

(١) من قصيد بعنوان «تجم السعود» ألهاها الشاعر أمام الأمير سعود بن عبدالعزيز أثناء زيارته للسلطين في ١٤ آب ١٩٣٥.

(٢) من قصيدة عن «تكري وعد بلقور».

(٣) من قصيدة بعنوان «فلسطين» ١٩٣٨.

دعي «عصابة اللصوص» جانباً
 واعتمدني على بنيك اعتمدني
 كم وعدوا إن الرصاص وحده
 هو الذي ينجز كل موعده
 معركة اليرموك هذا نفعها
 يروح فوق راسنا ويغتدي

الانتداب

للشاعر إبراهيم الباغ:

ما الانتداب امرماه وغايته
 إذلال حرٍّ أبي باسم غير أبي؟
 أم الانتداب يرام الاغتصاب به
 معني، واحرقه في نمة العريب؟
 لما انتدبتكم حسبنا خير منتدب
 موفق وابتلينا شر منتدب
 ملأتم الأرض من عدل واغنية
 عنه فهل أخذتها هزة الطرب؟
 العدل شعر خيالي حقيقته
 في نمة الظلم والتدليس والكذب

الحض على الثورة

للشاعر برهان الدين العبوشي^(١):

لهفي على الليث المهتدد غاباه
 قد كان أجدر أن يموت بغاباه
 والحر يدفع عن حماء بسيفه
 فإذا تحطم سيفه فبنايه

(١) من قصيدته «الوطن المبيع».

فلنمش للموت الزؤام كما مشى
جيش النبي بشيبيته وشبابه
فالمجد لا يبني بغير جماجم
والمجد تحميه سيوف غضابه

للشاعر عبدالرحيم محمود^(١)

دعا الوطن الذبيح إلى الجهاد
فخفَ لفرط فرحته فؤادي
وسابقت الرياح ولا افتخار
اليس عليّ أن أفــــــدي بلادي؟
وقلت لمن يخــــاف من المنايا
اتفرق من مجابهة العوادي؟
اتقعد والحمى يرجوك عوناً
وتجنّ عن مصاولة الأعادي؟
وللاوطان اجناد شــــداد
يكيلون النـمــــار لكل عــــادي
بني وطني بنا يوم الضحــــايا
اغسّرْ على ربا أرض المعــــاد

المشرد

أبوسلمى:

يا اخي أنت مــــــعي في كل درب
فاحمل الجرح وسر جنباً لجنب
نحن إن لم نحترق كيف السنـى
يملا الدنيا ويهــــدي كل ركـب؟
سرّ مــــــعي في طرق العُــــــثُر وقلْ
أين من يحمي الحمى أو من يلبي؟

(١) من قصيدة عنوانها «دعوة إلى الجهاد» ديوان عبدالرحيم محمود ص ١٥.

فهذا الأيتام في أدمعهم
وهذا تهوي العذارى مثل شهب
وشيوخ حملوا أعوامهم
مئات قلات بشظايا كل خطب
هم ضحايا الظلم هل تعرفهم
إنهم أهلي عى الدهر وصحبي؟

يا رفاق الدهر هل شردكم
في الورى غدر عدو أم محب؟
زعماء دنسوا تاريخكم
وملوك شردوكم دون نسب
وجيوش غفر الله لها
سلمت أوطانكم من غير حرب
بول تحسبها شرقية
فإذا أمعنت فالحاكم غربي
يوم هزت الوغى راياتها
حكمت فيه على تشريد شعب^(١)

في الوعي القومي

إبراهيم طوقان شاعر فلسطين:
تمكن النذل من قومي فلا عجب
الأيبالوا بتقريع وتانيب
ما أشرف العز لو أن الوغى نثرت
أشلاءهم بين مطعون ومضروب

(١) نيوان (المشرد) ص ٧.

لكن دعتهم أساليب العداة وهم
سماهون لاهون عن تلك الأساليب
ويقنعون بمبذول يُلوحسه
مستعمروهم بتبعيد وتقريب
كانهم لم يُشعِدْ مجد أولهم
على السيوف وأطراف الأنابيب

إنفروا أيها النيام فهذا
يوم لا ينفع العيون كراها
نبئوني عن القوي متى كان
رحيماً؛ هيهات من عزّ تاها
لا يلين القوي حتى يلاقي
مثله عزّة وبطشاً وجاها
لا سمحت أمة دعتها خطوب
أرهقتها ولا يثور فتاها

أمامك أيها العربيّ يوم
تشيب لهوله سود النواصي
مصيرك بات يلحسه الأداني
وسار حديثه بين الإقصاي
فلا رجب القصور غداً ببقاق
لساكنها، ولا ضيق الخصاص
لنا خصمان ذو حول وطول
وأخر ذو احتيال واقتناص

تواصنوا بينهم قاتى وبالأ
واذ لالنا هذا التواصي
مناهج للإبادة واضحات
وبالحسنى تنفذ والرصاص

وجه القضية من جهاتك مشرق
وعلى جهاتك من وقارك رونق
لله قلبك في الكهولة إنه
ترك الشبيبة في حياء تطرق
قلب وراء الشيب متقد الصبا
كالجمر تحت رماده يتحرق

الهجرة اليهودية

أرى عدداً في الشبوم لا كئلاثة
وعشر، ولكن فاقه في المصائب
هو الألف لم تعرف فلسطين ضربة
اشد وانكى منه يوماً لضارب
يهاجر ألف ثم ألف مهرباً
ويدخل ألف سائحاً غير آيب
والف جواز ثم ألف وسيلة
لتسهيل ما يلقونه من مصاعب
وفي البحر آلاف كان عبابه
وأولجبه مشحونة بالمراكب
بني وطني هل يقظة بعد رقدة
وهل من شعاع بين تلك الغياهب

فوالله ما ادري وللياس هبة
أنادي أمييناً أم اهيب براغب

بيع الأراضي

باعوا البلاد إلى أعدائهم طمعاً
بالمال، لكننا أوطانهم باعوا
قد يعذرون لو أن الجوع أرغمهم
والله ما عطشوا يوماً ولا جاعوا
تلك البلاد إذا قلت اسمها وطن
لا يفهمون، ودون الفهم اطماع
أعدائنا - منذ أن كانوا - صيارفة
ونحن - منذ هبطنا الأرض - زراع
لم تعكسوا آية الخلاق بل رجعت
إلى اليهود بكم قريى واطماع

الانقسام الداخلي

ما لكم بعضكم يمزق بعضاً
أفرغتم من العدو اللدود؟
انهبوا في البلاد طولاً وعرضاً
وانظروا ما لخصمكم من جهود
والمسوا باليدين صرحاً منيعاً
شاد أركانه بعزم وطيد
شاده فوق مجدكم، وبناه
مشمخراً، على رفات الجدود
كل هذا استفاده بين فوضى
وشقاق ونزلة وهجود
واشتغال بالترهات وحب الذئ
ذات عن نافع عميم مجيد

محنة فلسطين في الشعر العربي (في بلاد الشام)

وعد بلفور

محمد علي الحوماني (لبنان)^(١).

باسم عيسى هتكوا حرمتها
وبموسى جاوز الهتك النصابا
لم تلد مريم بلفور ولا
أنبتت نيويورك سعداً والحبابا
نحن غرس الله في تربتها
وعليها مجدها شباً وشابا

معاهدة سايكس بيكو

خير الدين الزركلي (سورية)^(٢)

فيم الونى وديار الشام تُقسّم
أين العهود التي لم تُرغ والحُرْمُ؟
هل صح ما قيل من عهد ومن عِدَّةٍ
وقد رأيت حقوق العرب تهتضم؟
ما بال بغداد لم تنبس بها شفة
وما لب بيروت لم يخفق بها علم
ويلفها نكبات كلها ظلم
وقد تنير صراط السالك الظلم
نسائم خسفاً وتقصى عن محجبتنا
ويوثق القم حتى تخفت الكلم

(١) من قصيدة عنوانها « فلسطين » الفتح - العام الثامن عشر - العدد ٨٥٧، وله قصيدة أخرى عنوانها « بلفور في دمشق » ومطلعها: إن تدع لنصرتك العربيا فالشاميون هم العرب

ومصدرها ديوان الحوماني ج ١، ص ١٨

(٢) من قصيدة عنوانها « فيم الونى » نظمت في دمشق بتاريخ ١٠/١٩١٩، على إثر ظهور اطماع الحلفاء في تقسيم الشام - ديوان الزركلي ص ١٥

نسجوا على الضيم، والاطماع جائعة
وتكظم الغيظ والأكباد تضطرم
وعُود «ولسن» كم أضللت من قئة
لانت أشام ما سيست به الأمم
خدعتنا فانخدعنا فاستخف بنا
شُمس عن الحق في أذانهم صمم

يا نابضاً فيه عرق من بني مُخَضَّر
اسرج جيانك ولتطلق لها اللجُم
واشحذ غرارك لا يعلق به صدا
فإن يجزُ حكم فالصارم الحكم
كفكف دموع فلسطين وجاراتها
بيروت واكفف يداً في بسطها النقم
يا جهاداً صفق المجد له

بشاره الخوري (لبنان):

يا جهاداً صفق المجد له
لبس الغار عليه الأرجوانا
شـرفـاً باهت فلسطين به
وبناء للمـمـالي لا يدانى
إن جرحاً سال من جبهتها
لثمة بخشوع شفتانا
وانيناً باحت النجوى به
عريباً رشفته مقلتنا

يا فلسطين التي كــــدنا لها
كــــابتته من اسي نخسى اســــانا
نحن يا أخت على العهد الذي
قد رضعناه من المهــد كــــلانا
يثرىبُ والقدسُ منذ احــــتلمنا
كــــعبتنا، وهوى العرب هوانا
شرف للموت أن نطعمه
انفساً جبارةً تابى الهوانا
انشروا الهول وصــــبوا ناركم
كيفما شئتم فلن تلقوا جبانا
غذت الاحداث منا انفساً
لم يزيها العنف إلا عنفــــوانا

قم إلى الأبطال نلمس جرحهم
لمسة تســــبج بالطيب يدانا
قم نَجْعُ يوماً من العمر لهم
هبة صوم الفــــصبح هبه رمضان
إنما الحق الذي مــــاتوا له
حقنا، نمشي إليه حيث كانا

يا فلسطين سلاماً

أمين ناصر الدين:

اتبيحون حماماً للآلى
أفعموا الدنيا فساداً وأثاماً^(١)
امن الحكمة أن تستبدلوا
بالسراة الغرّ أجلاً فأساً طغاماً؟
منحوكم غيدهم واتخذوا
لحكم من كل دينار وساماً
فإذا انتقم لدى هيكلم
قد تعببتكم قعوداً وقياماً
مما عهدنا دولة من أجل أن
تسكن الطارئ ثَقْصِي من أقاماً!

مولد إسرائيل

للشاعر محمد العدناني^(٢)

اجهضت هيئة الأمم
عندمما باعت الذمّم
جَهْضُهَا دولة الربا
والمواخير والنقم
جيشها المكر والنسبا
تبذل العِرض في الظلم
تحسب المال أنه
يخلق العِزَّ والشّـمّم

(١) الديوان ص ١٦٤

(٢) من قصيدة عنوانها «الدولة اليهودية» قدم لها للشاعر بما يلي: [تأمرت هيئة الأمم على العرب فافقرت في ١٩٤٧/١١/٢٩ تقسيم فلسطين العربية إلى دولتين عربية صغيرة ويهودية كبيرة وقد ثبت للعرب أن عدداً كبيراً من ممثلي الدول الثنتين وافقوا على التقسيم قد رشاهم اليهود بمبالغ طائلة]. ديوان اللهب ص ٧٥

حلمٌ مـرُ باطيف السنى
وانطوى خلف جـفـون الظلم

جهاد فلسطين

للشاعر أمجد الطرابلسي^(١):

يا غـرِّب هـيا فـانصـروا مـوطـنا
للعـرب هـاج القـدُ افـراده
هناك شـعب عـربي الهـوى
يـحاول الغـاصب إنفـاده
يـسـومه الخـسف واغـلاله
ويـدعي بالنـار إرـشاده
ثـار عـلى ظـلأـمه مـكر مـا
تـراه الأـسمى واجـداده
مـجـاهد اقـسم لا يـنـثني
أو تـعـتق الاطـواق اجـياده
شـعب فـلسـطين يـنايـكم
مـسـتبـسلاً يـصرع جـلاده
تـدمـر النـيـران أبـيـاته
وتـحصـد الأـسـياف أجـساده
اخـاكمُ يا قـوم لا تـهـملوا
إرـفاده اليـوم وإمـداده
رقـوا لـجـواه ثـوروا له
حـتى يـبيـد الحـق أضـداده
فـنـلـة تُكـسـون أبـراده
ونـصـره تجـنـون أوراده



(١) من قصيدة عنوانها «جهاد فلسطين» الرسالة - العدد ١٦٠ - ١٩٣٦/٧/٢٧.

خاتمة تقريرية

أعتقد أن البحث، بهذه الطريقة شبه التوثيقية، استطاع أن يشكل عند القارئ فكرة أو تصوراً عن تحول شعر الحماسة بما فيه من فخر ومديح للذات أو للآخر، إلى شعر يمجّد الوطن والقوم والدفاع عنهما ضد الغزاة.

إن طبيعة المقاومة الشعبية والمد الجماعي في وجه الجيوش الغازية بأسلحتها الحديثة تملّي على الشاعر اكتشاف البطولة الجمعية وتمجيدها. الجماعة تحارب من أجل الوطن والوحدة القومية وحرية الشعب، فقد أصبحت هذه الأهداف مثلاً علياً في الشعر. وهكذا حصل شعر الحماسة على مادته ومضمونه الحديثين.

قصيدة الحماسة تنبثق عن موقف وتعبر عنه، فهي بنت انفعالات الشاعر بالحياة واتجاهاته النفسية السابقة على القصيدة، وبنت قدرته على التعبير القوي المركز الآنّي. والآنية لا تعني الارتجال بقدر ما تعني الارتباط بالمناسبة، وقد تكون المناسبة ذكرى لحادثة وقعت قبل سنوات. كالاحتفال بذكرى شهداء السادس من أيار ١٩١٦ فقد ظل الشعراء يستلهمون الحدث لنصف قرن قادم، أو ذكرى نكبة فلسطين التي ما تزال غصتها غضة في قلوب العرب. وعليه فالآنية هنا ليست زمنية إنما هي قيمة نقدية تتضمن القدرة على استحضار الموقف والانفعال المتعلق به ونفضه ناضراً حياً لغرسه في النفوس بوصفه رمزاً وطنياً وقومياً وإنسانياً للجرأة على المعتدي والإقدام على التضحية وشق طريق للمناضلين في سبيل حرية الأمة ووحدةها.

فالشهاد رمز، وكل مناسبة ينبغي أن ترتفع بالشعر وفي الشعر إلى معنى الرمز، لا بمعنى التقنية الأدبية، ولكن بالمعنى الإنساني والاجتماعي والتاريخي.

ويحسب مقدرة الشعراء على استحضار المناسبة وبلورة الموقف ثم التعبير عن الانفعال وحرارته وفورتيه، تتفاوت القصائد القومية جودة وتحليقاً فيما بينها من شاعر لآخر وأحياناً تتفاوت قصائد الشاعر الواحد إذا نظم في المناسبة ذاتها أكثر من قصيدة، كما نرى في قصائد بدوي الجبل في إبراهيم هنانو أو سعد الله الجابري،

ولهذا فإن الموضوع القومي محايد، لأن مستوى القصيدة القومية يتحدد في أغلب الأحيان بمستوى الشاعر وطريقته في الأداء الشعري، فالشخصية الشعرية بنسجها وعنفوانها وتأثيرها تختلف من شاعر لشاعر باختلاف الشخصيات الشعرية بين خير الدين الزركلي وعمر أبوريشة وبدوي الجبل - وكلهم شعراء مجيدون.

لإبراز العلاقة العضوية بين التحقيب السياسي والشعر القومي المرتبط به، حرصنا على إبراز التعبير الشعري عن كل مناسبة بعينها ولدى أكثر من شاعر، لظهور ارتباط الشعراء بالمناسبات القومية واهتمامهم بتقديم مواقفهم واثارة الجماهير بها، مما سوغ لنا نظرة أساسية انطلق منها البحث، وهي اعتبار كل شعر سياسي شعراً قومياً لأن تعقيد المرحلة وتوالي الثورات وارتباطها اضطّر الشاعر في كل مرة أن يخرج من الخاص إلى العام. ومما فرض هذه التقنية على شعراء بلاد الشام أن الوضع السياسي بدأ بدولة موحدة رأسها الملك فيصل بن الحسين وانتهى إلى أنواع متنوعة من التقسيم والتجزئ، والتفكيك مع تعدد الممارسات بين الانتداب والاستعمار والاستيطان بين قطر وآخر مما جعل المصيبة شاملة والحل قائماً بالعودة إلى الأصل الأول والدولة الموحدة.

ويشكل غدر الحلفاء ويطشهم ثيمات تتوافق مع المقاومة العربية وتضحيات الأبطال من شهداء وزعماء وقادة وفوا لشعوبهم بما عاينوا عليه، وتمجيد العربية الفصحى وأنها الرابط الوثيق بين أبناء العروبة، وأن أمة العرب ناهضة من عثراتها ولأرب، فلن تنام على ضيم ولن تستكين إلى غدر.

يضاف إلى ذلك وصف المدن المحروقة والشعوب المشتتة، وتضامن المسيحيين مع المسلمين في البأساء والضراء، مع التأكيد على عظمة اللغة العربية والتراث الاسلامي، ومضاهاة الاستعمار الاوربي الجديد بالغزوات الصليبية القديمة. والتمثل ببطولات الرسول محمد وقادته وصحابته وشهداء الرسالة والحاقد شهداء النضال والقومية بهم في خط تاريخي جديد.

وقد وجدنا في رثاء الزعماء تجويداً أو فخامة وقيماً تعد اضافة جوهرية إلى الشعر القومي في بلاد الشام، فبروز شخصية المرثي وتعداد مآثره يدمج القيم الشخصية بالشيم الجمعية، ويجلو صورة أمة مقاتلة ذات مبادئ يعتنقها الكبير والصغير من مختلف طبقات الشعب وفئاته. كما أن التفاف الشعب حول قادته يظهر تماسك الجبهة الداخلية ضد الغزو الخارجي.

إن اتساع شعر الحماسة، منذ البداية الأصلية، للمديح والفخر والرثاء، جعله فناً جامعاً لعدة فنون، بهدف تعميق الأثر في نفس القارئ عن طريق توسيع التجربة ونقلها إلى خارج حدود الفنون التقليدية في الشعر العربي. فعلى سبيل المثال، إن القصيدة التي مطلعها:

لو كنتُ من مازن لم تسبج إبلي

بنو القسيطة من ذهل بن شيبانا

ليست من المديح ولا من الفخر في شيء، وهي مع ذلك تنصدر باب الحماسة لما فيها من قيم فروسية تحمل معنى النجدة والتضامن، بخلاف ما عليه الحال في قبيلة الشاعر المتكلم، وكذلك الأمر في الحماسية التي يمدح بها الشاعر أعداء قبيلته بأنهم «كانوا على القتل أصبراً».

فكان أبا تمام قصد بالحماسة شعر القيم سواء جاء حسب التقاليد الفنية أو خرج عنها. والغالب فيه الشعر الخارج.

هذا الاتساع الأصلي في باب الحماسة جعل تطويره سهلاً على الشعراء في العصر الحديث لتمجيد البطولتين الفردية والجماعية، وإبراز الحوادث الهامة كالاحتلال ومقاومته، وحمد التضحيات الفردية والتضامن مع الزمن (مذابح دير ياسين ومجزرة بحر البقر) فتراكم هذا النوع من الشعر واعتبر فناً جديداً، واشتق له اسم من مضمونه، فهو تارة الشعر الوطني، وتارة الشعر القومي، ونُسي الأصل.

ومن العجب أن النقاد العرب اعتبروه أيضاً جديداً غير مسبق ، ودرسوه على أنه كذلك ، وليس ذلك لغفلة، لكن المناهج التي اتبعوها ضللتهم. فمنهج تبن الذي فرضه طه حسين على الجامعات العربية يفرض على الدارس أن يبحث حياة الشاعر ويبحثه وعصره. مما يغلب التاريخ على الشعر والفهم على التذوق. والمنهج النفسي قاصر لايلانم إلا الحالات المنحرفة ويجعلنا نهتم بالشاعر أكثر من الشعر. وجاءت البنيوية فتيمت النص وحنطته: فهو بلا مؤلف ولا معنى بل فسيفساء لفظية تدور حول نفسها بلا غاية. وقد آن الأوان للاقرار بعد التجربة بأن هذه المدارس ما دامت لا تتسع للشعر كله فيجب أن نغلب الآية ونترك النصوص تقودنا إلى المنهج الصحيح الذي يقدر على ربط شعرنا الحديث بأصوله التراثية، لاكتشاف مسار التطور الداخلي للأنواع الأدبية. ولربما بينت قراءة داخلية مدققة أن شعر الحماسة بعد أن جمع في تركيب واحد فنون المديح والفخر والثناء، انقسم بدوره إلى شعر الوطنية والقومية والشعر الاجتماعي. ثم جاءت القصيدة الحديثة فاستعانت بالأسطورة وبتقنيات التلاعب بالزمن والمضامين على إعادة توحيد القصيدة العربية ، كما نرى في شعر السياب والبياتي على سبيل المثال.

المهم أن القراءة الداخلية لوحدات المضمون يمكن أن ترشدنا إلى تطور أشكال جديدة مبسطة، منبثقة عن الأشكال المركبة الأولى. وبالمثل، فإن الأشكال المركبة يمكن لوحدات المعنى أن ترشدنا إلى مكوناتها من الأشكال البسيطة الأصلية. وبهذه الوسيلة نكتشف الوسائل التي اتبعتها الأدب العربي للمحافظة على استمراريته بتطوير الشكل والمعنى على السواء. فثمة أنواع خفية من التناص يتمكن الشعر بواسطتها من المحافظة على الاستمرار والتغير في وقت واحد. فحفريات المعرفة الشعرية لا تزيدنا معرفة بالنص فقط، بل ربما أوجت بمعرفة وسائل تجديده وفهمه. ثم إن العناية بالمعنى بدل الاقتصاد على تفكيك الألفاظ يعيد إلى الشعر تاريخيته وحيويته وحياته، أي يجعله جزءاً من حياة الأمة وتاريخها المعيش. وكذلك الأمر في نقد الشعر.

قراءة
القصيدة التقليدية

د. إدريس بلعليح

قراءة القصيدة التقليدية

د. إدريس بلمليح

I - مدخل،

يتمحور هذا البحث حول ثلاث قضايا أساسية هي على التوالي:

١ - القراءة.

٢ - القصيدة.

٣ - التقليد.

ولا بد من أن نعالج هذه القضايا في إطار كونها مصطلحات متميزة باستغلال دلالي متشابه وراسخ في الذاكرة النقدية، سواء في المستوى النظري أو التطبيقي.

وأول ما يبرز من هذا الرسوخ وذلك للتشابه هو أن مصطلح القراءة يحيلنا بالضرورة على مصطلح القارئ. أي أننا بإزاء فعل أو حدث، ثم بإزاء ذات تحقق الحدث أو تقوم بالفعل.

وقد اجتهدت النظرية المعاصرة اجتهاداً خصباً في إطار محاولة تحديد هذه الذات القارئة، كي تتمكن فيما بعد من تحديد مختلف أفعالها. ومن الممكن أن نلخص هذا الاجتهاد في أربعة أنواع من القراء، يتميز كل منهم بسماته الخاصة وبفعل متخالف مع فعل غيره:

١ - القارئ النموذجي: وهو مفهوم استخدمه ميكائيل ريفاتير Riffater ليحدد في ضوئه مظاهر القراءة الأسلوبية التي تقتضي الشخص المتمرس إلى أبعد حد ممكن بنظام لغة الشعر، ويأنواع الاختلاف بين هذه اللغة وبين اللغة اليومية.

ب - القارئ الخبير: ويتلخص فعله في أنه يسعى باستمرار إلى إخصاب مضامين النصوص، وتوسيع دائرة المعلومات التي تنطوي عليها، هادفاً إلى اعتبار النص وثيقة للأفكار والأحاسيس التي تنقلها اللغة، وتمرها عبر مسالكها الوعرة ومسارها الضيقة.

ج - القارئ المقصود: وهو الذات الجماعية التي عاشت الأوضاع التاريخية للمبدع، فتوجه إليها النص حين ظهوره المبني، ثم الذات القادرة على أن تعيد بناء تصورات المقصد المباشر لهذا النص، في إطار نوع من التكامل بينها وبين هذا المقصد. أي أنها استمرار له، وتقمص جديد لفعله.

د - القارئ الضمني: من الممكن أن نقول عنه إنه آخر ما توصل إليه الباحثون المعاصرون في مجال القراءة، ثم إنه يهمننا بشكل أساسي في هذا البحث. ولذلك فإننا سنتوقف عنده بنوع من التفصيل.

إن أول باحث حدد هوية هذا القارئ وسماته هو أمبرتو إيكو Umberto Eco في كتابه Lector in Fabula. ومفاده عنده أنه «المقصد الذي يوصله نشاطه التعاوني إلى أن يستخرج من النص ما لا يقوله النص، وإنما يفترضه، ويعدنا به، ينطوي عليه أو يتضمنه، وكذا إلى ملء الفضاءات الفارغة، وربط ما يوجد في النص بغيره مما يتناص معه، حيث يتولد من هذا التناص وينوب فيه»^(١).

وقد تبنى هذا المفهوم كثير من الباحثين الذين اختلفت مشاربهم النظرية والمنهجية، ولكن هاجسهم ظل هاجساً مشتركاً يتلخص في محاولة تحديد سمات هذا القارئ. ومن الممكن أن نبلور هذا الاشتراك وذلك الاختلاف عبر مثالين أساسيين، يعكس الأول منهما جهد أصحاب نظرية الخطاب، ويلخص الثاني زاوية الرؤية عند أصحاب نظرية التلقي:

١ - تقول ما نكيو، D. Maingueneau:

«إن تأويل العبارات من زاوية نظر التداوليات لا يعتبر ضمناً وإضافة للوحدات الدالة على معنى يكتفي بتحديد تركيبه، وإنما هو شبكة من التوجيهات التي تمكن

«المقصد» باعتباره مشاركاً «حيوياً» من أن يبني المعنى... فينتج عن ذلك نوع من اللاتماثل الجنري بين التلفظ والتلقي»^(٢) ومعناه أن كل بيان مهما كانت طبيعته، لغوية أو شعرية.. ينطوي بالضرورة على عملية تشاركية يفترض في إطارها أن الباث يستحضر المقصد حين إنتاج خطابه؛ فيكون هذا المقصد ضمنياً في الخطاب الذي يتلقاه على أساس تشاركي أيضاً، إذ لا بد له من أن يستحضر الباث أو المصدر.

٢ - وقد وقف إيزر W. Iser باعتباره أحد أقطاب نظرية التلقي وقفة مطولة عند مفهوم القارئ الضمني، مؤكداً على أن نشاطه يتلخص في كونه أفعالاً إرجاعية، تستجيب لمكونات النص عبر سيروية ذهنية تنتج رد فعل ثابت وغير مختلف في سماته العامة.

إن العلاقة بين النص والقارئ تشتغل بحسب نموذج الأنظمة المنظمة من ذاتها Systèmes Autorégulés أي أن النص يتجه نحو إخبار المتلقي، والمتلقي يفهم محتوى الإخبار في ضوء إخال معطيات جديدة تساعد عملية التأويل واتساع دائرة الفهم؛ وذلك باتفاق متواتر بين عوامل الإثارة الكامنة في النص، ومجموع الأفعال الإرجاعية التي لا يمكن أن تنبثق في ذهن القارئ إلا على أساس أنها ردود فعل بإزاء ما يثيره النص من إحساس جمالي^(٣).

إن أطروحة القارئ الضمني، سواء لدى علماء السيميائ وأصحاب نظرية الخطاب أو لدى علماء الشعرية وأصحاب نظرية التلقي أطروحة أساسية، ولكنها غير كافية.

وتفصيل ذلك أن هذا القارئ ذو حضور نصي يتكرس عبر المؤشرات المباشرة وغير المباشرة التي تحفز القراءة وتضمن سيرورتها فتجعل المقصد مشاركاً في بناء المعنى وقادراً على استيعاب مظاهره المختلفة، مؤولاً إياه في نوع من التفاعل الحيوي الذي يجعل الدلالة متدرجة في ذهنه، ممارسة تأثيرها في وجدانه.

إن هذا القارئ - عابياً كان أو غير عادي - لا يعدو أن يكون ذا تحقق نصي يضمن فعل القراءة ووقعها. في حين أن القارئ الذي يهنا نحن إنما هو القارئ الذي

يحيا هذا الفعل ثم يجاوزه إلى بناء دلالات موازية للنص الأصلي، تتحقق بأشكال مختلفة فتصبح إنتاجاً آخر يكوّن ما يمكن أن نسميه النص الموازي.

إن هذا القارئ يتميز في رأينا بطبيعة تجريدية تتحقق عبر فعل القراءة، وعبر الإنتاج التاريخي الذي يلخص هذا الفعل ويبلوره من خلال نصوص مختلفة توازي النص الأصلي وتحيا بحياته. يقول المتنبّي:

انام ملء جفوني عن شواردها

ويسهر الخلق جراها ويختصم

فنلاحظ أن القارئ الضمني قد حضر لديه في قوله: يسهر - يختصم، وقد يكون هذا القارئ الذي لابد من أن يستحضره المتنبّي، هو سيف الدولة أو ابن جني أو أبو فراس. ولذلك فإن سماته شبه واضحة ومهيأة لأن تستوعب من طرف الباحث عن طريق رصد رد فعلها بإزاء النص.

ولكن المتنبّي لم يستحضر هذا القارئ فقط، بل جاوزه إلى جعل فعل القراءة ذا أبعاد تجريدية، قادرة على أن تتحقق عبر الوقع المباشر للنص، وعبر الفضاء التاريخي الممتد في الزمن والمكان وذلك حين جعل الخلق - كل الخلق - يسهرون ويختصمون من جراء شوارده.

والسؤال المطروح في هذا المجال هو: كيف يمكننا تحديد القارئ التجريدي؟.

إن مؤشرات القارئ الضمني قادرة على أن تسعفنا في هذا المجال؛ ولكنها مؤشرات غير كافية. وإنما لابد لها من أن تردف بعملية رصد الإنتاج الذي جاء نتيجة تداول النص، على أساس أن هذا الإنتاج تحقق مادي ومحسوس للمظاهر التجريدية في النص. ومعنى ذلك أن القارئ التجريدي ذو تحقق تاريخي ممتد عبر الزمن، تلخصه مختلف أجهزة القراءة التي تتوالى من خلال عملية تداول النص وشيوعه، بما يكفل له كونه أثراً خالداً يستقطب كتابة موازية ما تفتأ تسلط عليه الضوء المتجدد.

وهنا نطرح سؤالاً آخر يتعلق بالأسباب التي تجعل القارئ التجريدي هوية حاضرة في النص، وموجودة خارجه في آن واحد؟.

إنه لا يمكننا أن نجيب عن هذا السؤال إلا من خلال معرفة طبيعة النص الفني ووضعه الاعتباري.

وبدون أن ندخل في متاهات تعريف النص وحدوده ونظامه، نبادر إلى القول إن النص الإبداعي ناتج عن تواصل تفاعلي بين المبدع والمتلقي. ذلك أن المبدع يستحضر - في غياب السياق الفعلي للتواصل - مخاطباً غائماً وغير واضح المعالم، ليخلق سياقاً متخيلاً تتم عبره عملية التواصل الفني، وتتبع بوساطته عوامل التفاعل بين المبدع والقارئ. ومن هنا يكتسي المتلقي طبيعة تحققية داخل النص، وأخرى تجريدية.

يقول بشار:

بُكَرًا صَاحِبِي قَبْلَ الْهَجِيرِ

إِنْ ذَاكَ الْفَجَاحُ فِي التَّبَكِيرِ

فتقفنا القراءة اللغوية المباشرة على أن يخاطب صاحبين معينين له، متميزين بوجودهما الفعلي الذي قد تحدده القراءة المرجعية بأسماء محددة وحياة واقعية.

ولكننا لا نكاد نعلم لبشار صاحباً، ثم لماذا سيذكر معه هذان الصاحبان وهو يقصد إلى أن يمدح سلم بن قتيبة الذي نخل إلى البصرة متباصراً بالغريب، فأحب أن يورد عليه الشاعر ما لا يقدر على معرفته.

فلا صاحب إذن ولا رحلة إلى الممدوح؛ وإنما هو محض تخيل وتجريد لمتلق متباصر بالغريب. ثم يتحقق هذا التجريد خارج النص. وذلك عن طريق عملية التفاعل التي يقيمها المتلقي مع مصدر الرسالة.

نعم إن هذا التحقق سيتم عبر اطلاع سلم بن قتيبة على النص، وتفاعله بما اشتمل عليه من الغريب، ثم إثابة صاحبه على الجهد الإبداعي الذي بذله في مدح هذا

القائد العسكري. ولكن الأمر لا يقف عند هذا الحد من تحقق القارئ التجريدي خارج النص. بل قد اهتم بشعر بشار عدد كبير من العلماء، فشرحوا ديوانه، وبنلوا جهداً مضنياً في الوقوف عند غريبه.

إن القارئ التجريدي يتحقق بشكل محسوس خارج النص حين يقبل دور المتلقي المستعد لأن يتواصل مع المبدع تواصلاً تفاعلياً يصل في حدوده القصوى إلى تحقيق إنتاج تاريخي ممتد عبر الزمن، يوازي حياة النص ويتجدد بتجدد نداوله.

فنستخلص أن النص الفني تواصل تفاعلي بين المنتج والمتلقي، وأن القراءة تحقق تاريخي لهذا التفاعل الذي يتجاوز مرحلة ظهور النص إلى مراحل ممتدة عبر الزمن والقضاء، ينكشف من خلالها ما يمكن أن نسميه أجهزة القراءة.

يقول يوس H.R. Jauss،

«يكن هدف الدراسات الجديدة في أنها تريد التعرف على التواصل الفني الذي تنطوي عليه الوقائع الأدبية. وهي دراسات تستوجب وجود نظرية أدبية قادرة على أن تدخل في اعتبارها التفاعل القائم بين الإنتاج والتلقي، وذلك عن طريق تحليل قضايا التلقي ووقائعه»⁽⁴⁾.

إن تاريخ الأثر الفني يرتبط بالمتلقي أكثر من ارتباطه بالمصدر. وذلك لأنه يخضع لأنواع من التأويل التي تعتبر تحقيقات لتبادل التجربة الجمالية وإقامة الحوار الحيوي بين الأجيال، بالرفض أو القبول، بالجواب عن أسئلة عالقة وإهمال أسئلة أخرى، بالتأثر بأشكال ومضامين قديمة أو إعادة النظر فيها.

ومعناه أن النص الفني يشتمل على طاقة جمالية قادرة على أن تنبثق في كل مرحلة من مراحل تاريخ الأمة. و«التراث الأدبي يتكون بالضرورة من وضع يتحقق من خلال المواقف المتعارضة والرافضة، المحافظة على الماضي والمجددة»⁽⁵⁾.

وتبعاً لذلك نقول إن التقليد تواصل تفاعلي للتراضي. أو إن المقلد تحقق لمتلق يتفاعل مع النص في إطار من التعايش غير التصادمي.

ولذلك فإن الوضع الاعتباري لقارئ القصيدة التقليدية يتحدد في كونه بإزاء تواصل يتضمن تفاعلين اثنين:

أ - النموذج القديم باعتباره ذخيرة تنتمي إلى زمن القراءة التاريخية.

ب - النموذج الجديد باعتباره تواصلاً يقيمه الشاعر المقلد مع هذه الذخيرة، ويهدف من خلاله إلى إثارة الدهشة الجمالية التي قد تنبثق عنها قراءة استيعادية تقف بالقصيدة على مشارف زمن القراءة التاريخية.

ومعناه أن القارئ يعيش ثلاثة أزمنة متداخلة هي:

أ - زمن القراءة التاريخية بالنسبة للنموذج القديم.

ب - زمن الدهشة الجمالية بالنسبة للنموذج الجديد.

ج - زمن القراءة الاستيعادية التي تبرر هذه الدهشة وتهيئ القصيدة التقليدية إلى أن تنتمي هي نفسها إلى زمن القراءة التاريخية.

وإذا كنا في غير ما حاجة إلى أن نذكر أمثلة لقراءة النماذج القديمة، فإن من الممكن أن نتخذ من طه حسين مثلاً واضحاً للتفاعل مع القصيدة التقليدية في إطار الدهشة، وفي إطار القراءة الاستيعادية.

II - المحاكاة والنمذجة،

يتحدد النموذج في أنه النص الفني الذي ينطوي على نظام دلالي يستطيع أن ينفصل عن البنيات المركزية التي تولد عنها، ليمارس فعاليته في إطار بنيات مركزية مخالفة.

إن جمالية النص الإبداعي نابعة لا محالة من حدود هذا الانفصال ومدى فعالية النموذج وتأثيره. ولكنه لا بد من أن نشير في هذا المجال إلى أن تفسيرنا للنموذج لا يقتضي دائماً حق السابق على اللاحق وسبقه الإبداعي الذي قد يترتب عن سبقه الزمني. ذلك أن هذا التفسير تفسير محافظ متشنع يقدر الماضي بشكل مغلق فيسمي إليه بنحو ما يسمي لكل إبداع فني.

إن النموذج يتحرك من الماضي إلى الحاضر، ومن الحاضر إلى الحاضر، ثم من الحاضر إلى الماضي. وإذا كان الأمر الأول لا يحتاج إلى توضيح، فإن تحاضر النموذج، وكذا حركيته في اتجاه الماضي يحتاجان إلى بعض التأمل:

1 - إن النموذج الذي يتولد من التحاضر حركة إبداعية دائبة يأخذ فيها كل مبدع بطرف، فنصطلح على تسميتها اتجاهاً أو مدرسة أو شكلاً فنياً.

ولنا في شعر النقائض، وفي المدرسة الرومانسية، وفي حركة الشعر العربي المعاصر أوضح الأمثلة على ذلك.

إننا فيما يخص هذه التوجهات الثلاثة لا نستطيع التنازع في إطار قضية السابق واللاحق، كما لا نستطيع أن ندعي بأن فلاناً يمتلك النموذج دون غيره أو أكثر منه. وإنما الأمر في ذلك أن النموذج المتولد عن التحاضر حركة إبداعية متواقة ومضنية لا مجال فيها للزعامة والإمارة. إنها نوع من الديمقراطية المتداولة بين المبدعين الكبار.

من الجدير بأن ننسب إليه نموذج القصيدة الرومانسية في الغرب: الألمان أم الانجليز أم الفرنسيون؟.

ثم من صاحب النموذج الرومانسي في صيغته العربية: خليل مطران، جبران، إيليا أبو ماضي، أبو القاسم الشابي... يبدو أن هذه الأسئلة ستبقى عالقة مدى الدهر إذا نحن لم نفسر النموذج المتحاضر في إطار من التعاضد والتكافل بين كبار المبدعين.

ب - إن الأمر يصبح غاية في الصعوبة حين نزع بأن النموذج قد يتحرك في اتجاه الماضي. وذلك لأن قناعة أصحاب مبحث السرقات، وتوجه دارسي التناسل مسألتان راسختان في اتجاه الماضي وعرض اللاحق على السابق في إطار ما يمكن أن يسمى بعلم أنساب المعاني.

وهنا نقول في صراحة تامة: إن التأثير الذي يصل في بعض الأذهان إلى محو الحاضر ضرب من العبث الذي لا معنى له. نعم قد يتأثر المبدع بمرجعياته إلى حد

كبير، ولكنه لا يمكن أن يستحق هذا اللقب إذا هو لم يخلخل هذه المرجعية ليعيد بناءها من منظوره الخاص والمتميز. ومعناه أن النموذج الذي يتحرك نحو الماضي نموذج لا بد له من أن يستند إلى مرجعية معينة. ولكن هذا الاستناد لا يعدو أن يكون امتصاصاً لما هو سابق وقديم، استيعاباً لعناصره المختلفة ومكوناته، ثم إعادة لتشكيلها وبنائها ليصبح النموذج ذا أثر رجعي.

فهذا شعر عمر بن أبي ربيعة، يبني نموذج قصيدة التغزل بامتياز، فنفهم في إطاره قصص التغزل عند امرئ القيس، والتغزل المكشوف أو الإباحي عنده وعند النابغة في وصف المتجربة. ثم ألم بين العذريون نموذج التغزل العفيف فاستطعنا في ضوءه أن نفهم شعر عنترة وبعض أشعار الصعاليك؟.

ولقد بنى أبونواس نموذج الخمریات فأعدنا تقويم شعر الأخطال والأعشى على أساس هذا البناء. ومعناه أننا في حاجة ماسة إلى إعادة النظر في الأحكام الجاهزة التي تدرس كل جديد في ضوء كل قديم، معتقدة أنه لا حق للاحق على السابق البتة. فنؤكد: إنه من الممكن أن يدرس داخل الشعر العربي القديم نفسه كثير من الإنتاج الذي نصبغ عليه فضل السبق الجمالي في موازاة تامة مع السبق الزمني، أن يدرس بوعي زمني مخالف نفهم في ضوءه القدماء على أساس أشعار المحدثين، ونقوم كل ذلك في نوع من التوازن الذي لا بد له من أن يلغي المحاكاة بمعناها القديحي، ويعتقد اعتقاداً راسخاً بأن: «السرقه» والتأثر والمعارضة و(التناص)، إنما هي مظاهر مختلفة لتواصل تفاعلي بين الشاعر والشاعر يفيد في بناء النماذج الفنية ماضية كانت، أو متحاضرة، أو متحركة من الحاضر إلى الماضي.

III - الدهشة الجمالية،

يقول طه حسين:

«كان شوقي مجدداً ملثوي التجديد، وكان حافظ مقلداً صريح التقليد، ويمضي الزمن على حافظ وشوقي فإذا تقليد حافظ يستحيل - لا أقول - إلى تجديد بل أقول

إلى نضوج غريب وقوة بارعة وشخصية تفرض نفسها على الأدب فرضاً، وإذا تجدد شوقي يستحيل شيئاً فشيئاً إلى تقليد، حتى إذا كانت أعوامه الأخيرة كانت قصائده كلها تقليداً ظاهراً للقديس من الشعراء، لا يتستر فيه ولا يحتاط، ينشئ القصيدة فلا تحتاج إلى تعب أو مشقة لتجد القصيدة القديمة التي يحاكيها، سم هذا معارضة أو محاكاة أو تقليداً ، فذلك عندي سواء لأنه ينتهي إلى نتيجة واحدة، وهي أن الشاعر قد رجع إلى القديس يلتصق عندهم مثله الأعلى^(٧).

ويقول في مكان آخر:

«... وتتقدم السن بشوقي وتكثر الحوادث من حوله ويشد بشاعريته النشاط، فإذا جناح شعره ينبسط وينبسط حتى إذا أظلم الشرق العربي كله عاد شوقي فرفع بصره إلى السماء بعد أن ملا عينيه مما في الأرض، وإذا هو يرى في السماء الفن الخالص»^(٨).

فنستخلص أن زمن الدهشة الجمالية يتسم بسمات متقاربة تنصهر في مجملها لتكون الفترة الأولى لتلقي الأثر الفني. وهي فترة يطبعها عدم التعبير، وتفتقر إلى التأمل والتدبر والتمحيص، ولكنها بالرغم من كل ذلك ، تشهد على أن الأثر الفني قد قوبل بنوع من الاهتمام الذي يقفنا بحد ذاته على أن فعل القراءة قد تحقق، وعلى أن الأثر أصبح قابلاً لأن يدخل زمن القراءة الاستيعابية التي قد تسفر عن قراءة تاريخية متعددة الجوانب، ومتمظهرة بمظاهر التأويل المتنوع الذي لا بد من أن يكشف عن أجهزة مختلفة تتناول الأثر الفني الخالد، فتقفنا بأشكال مختلفة على قيمته الجمالية التي لا تنفد ، ثم تدلنا على الإنتاج التاريخي الذي يوازي الأثر ويسير بسيره.

إن أبرز ما يميز زمن الدهشة الجمالية كونها:

١ - قراءة انفعالية: سواء بالمعنى السلبي أو الإيجابي للانفعال. أي أنها متعصبة للأثر دون قيد أو شرط. أنشد مروان بن أبي حفصة يوماً جماعة من الشعراء وهو يقول في واحد بعد واحد:

«هذا أشعر الناس! فلما كثر ذلك عليه قال: كل الناس أشعر الناس»^(٩).

أو رادة له ومتعصبة عليه بشكل تام ونهائي:

«وكنّت تقول: إن بيتاً واحداً من هذا الشعر يزن ديوان شوقي كله وهو قوله:

حتى كان جلابيب الدجى رغبت

عن لونها أو كان الشمس لم تغب

.. وكانت خلاصة رأيك ورأيي أن هذه القصيدة هي أشبه شيء بالتمرين المدرسي

يذهب به الأطفال مذهب المحاكاة للنماذج الفنية»^(٩)

٢ - مقتنعة اقتناعاً تاماً بالأحكام الجاهزة التي تصدرها في حق الأثر الفني.

إن هذه الأحكام أحكام مسبقة، تصدر في مجملها عن مجال ليس هو مجال الأثر

الفني، أي أنها إذا سعت إلى التبرير فإنما تسعى إليه من خارج النص، مقتنعة اقتناعاً

تاماً بهذا الخارج، وجاعلة منه أداة لتدمير الأثر وإلغائه.

فمما يحكى عن ابن الأعرابي أن واحداً ممن يحضرون مجلسه انشدته أبياتاً

استحسنها كثيراً وأمر بكتابتها. ولما عرف بأنها لأبي تمام تراجع عن هذا الاستحسان

وأمر أن تمرق الصحيفة قائلاً: «لا جرم، إن أثر الصنعة فيها بئس»^(١٠).

وهو موقف شبيه بموقف طه حسين من التقليد:

«... فهؤلاء الشعراء الذين ينظمون في الحكم والأخلاق إنما يريدون أن يتأثروا

المتنبى وأبا العلاء، فشخصيتهم هذه الحية الزاهدة شخصية مصنوعة، كما أنهم حين

يتغنون الخمر، ويتهاكون على وصفها إنما يريدون أن يتأثروا أبا نواس، والأخطل،

فشخصيتهم هذه الماجنة شخصية مصنوعة، كما أنهم حين يمدحون النبي إنما يريدون

أن يتأثروا صاحب البردة، فشخصيتهم هذه مصنوعة، وهم لا يسلكون طريقاً من طرق

الشعر، ولا يتعاطون فناً من فنون الشعر إلا مقتادين مقلدين»^(١١).

فلاحظ أن تبرير الحكم الجاهز (التقليد) عند طه حسين يتم على أساس أنه

يشترط في الشعر أن يكون انعكاساً تاماً للحياة اليومية التي يحياها الشاعر؛ أي أنه

إذا نظم في الخمرة فلا بد أن يكون سكيراً، وإذا مدح النبي فلا بد أن يكون زاهداً. وإلا فإن شخصيته مصنوعة بنحو ما إن شعره مصنوع ومتكلف.

٢ - قراءة الدهشة قراءة حاسمة ، أي أنها تعتمد إلى الأثر في مجمله، وتقابله برأي جزئي مستخلص من بيت واحد أو من قصيدة بعينها، ثم تجعل من هذا الرأي النهائي مقياساً عاماً وشاملاً ينجر على مجمل ما ينتجه الشاعر وينطبق على سائر ما يبدع.

يقول طه حسين:

«وإن فلشعر القدماء معنى في أدواقنا، لأنه يمثل حقيقة من الحقائق هي حياة القدماء ويمثلها بصورة ثلاثية، ولكن الشعر الحديث ليس له هذا المعنى، لأنه لا يمثل حياة القدماء إذ هو لم ينشأ لتمثيلها، ولا يمثل حياتنا الحاضرة: لأن لغته وشكله وأنحائه في التمثيل والتصوير لم تنشأ لتمثيل هذا الحياة، وما أرى أنك نسيت ما كنا فيه من ضحك وأسى حين قرأنا منذ أعوام قصيدة شوقي التي يصف فيها انتصار الترك على اليونان في آسيا الصغرى، والتي يبدوها بقوله:

الله أكبر كم في النصر من عجب

يا خالد التترك جسد خالد العرب

نعم ضحكنا، وأسينا حين قرأنا هذا القصيدة.

... والحق أنا لا نعرف أمدح شوقي مصطفى كمال حين قرنه إلى الفاتح العربي القديم، أم ذمه»^(١٣).

فنرى من جهتنا أن مقارنة مصطفى كمال إلى خالد بن الوليد أثارت وحدها لدى طه حسين كون الشعر الحديث لا يمثل شيئاً، لأنه بعيد جملة وتقصيلاً عن حياة القدماء وحياة المعاصرين في أن واحد، إنه شعر يثير الضحك والبكاء والسخرية.

٤ - قراءة الدهشة قراءة متناقضة: إنها تصدر الحكم الجائر ، والحكم ضده في أن واحد، أي أنها قراءة مضطربة، تفتقر إلى الجهاز الصلب الذي يوجهها ويراقب ضوابطها من الداخل. وهذه أهم سمة من سماتها.

ولعل في الاستشهاد الأول الذي أوردناه لطف حسين ما يمثل هذا الاضطراب أوضح تمثيل. فالتطور الذي حدث في شعر شوقي سار في طريقين اثنين لا نعرف أيهما نتبع:

الأول أن شوقي بدأ مجدداً، ثم استحال شعره شيئاً فشيئاً إلى تقليد، «حتى إذا كانت أعوامه الأخيرة كانت قصائده كلها تقليداً»^(١٦).

والثاني أنه حين تقدمت السن بشوقي، انبسط جناح شعره، فأطل الشرق العربي، وحلق إلى السماء يبحث عن الفن الخالص...

إن المسألة لا تتعلق في هذا المجال بالتراتب الزمني الذي يصنف حياة المبدع إلى بداية ووسط ونهاية، بل هي متعلقة بلحظة الإبداع في حد ذاتها: هل تخضع خضوعاً تاماً للنموذج القديم فتحمي ضمن قوالبه وتحاول إعادته؟ أم تخترقه بهدف خلخلته وإزاحته لتجد لنفسها طريقاً خاصاً ضمن قوالبه؟

إن الجواب عن هذا السؤال- فيما يخص شعر شوقي- يقتضي منا تحليل بعض قصائد المعارضة عند شوقي، ومحاولة العثور على أنظمتها الدلالية، بقصد فهم مدى انزياح هذه القصائد عن الأنظمة الدلالية التي تحكم في قصائد القدماء وارتبطت ببيئات مجتمعه.

ومن هذه القصائد معارضته لأبي تمام. يقول فيها:

ولا أزينك بالإسلام مـعرفة

كلُّ المروءة في الإسلام والخسب

وهو بيت يتضمّن مقطعين صوتيين متميّزين بقدرتهما الكبيرة على أن يعكسا النظام الدلالي للنص في مجمله. ونعني بذلك (الإسلام - الإسلام).

وقد وردا في سياق التسامح والمروءة. وهو ما يحيل حتماً إلى نظام: سلم VS حرب.

في حين أن قصيدة أبي تمام في فتح عمورية تحيل في مجملها على النور والظلمة، أي نور الإسلام وظلمة الكفر. يقول :

بيضُ الصَّفائح لا سُود الصَّحائف
في مُتَوْنِهِنَّ جَلَاء الشك والريب

الصفائح - بياض - نور

الصَّحائف - سواد - ظلمة

وهو نظام دلالي يرتبط بالفتوحات الإسلامية والقضاء على الكفر، ثم العمل على إقامة مجتمع يستظل بنور الإيمان، بدلاً من جهالة الكفر وظلمته.

وإذ لك فإنه لا علاقة لهذا النظام بالنظام الدلالي الذي تحيل عليه قصيدة شوقي إلا في حدود ضيقة جداً، كأن نقول مثلاً: إن هذا الدور القديم الذي كانت تمثله الخلافة العباسية أو الخلافات الإسلامية التي سبقتها، هو نفسه الذي تمثله الخلافة العثمانية إن صحَّ أنها خلافة. وربما ذلك ما جعل طه حسين يرفض القصيدة جملة وتفصيلاً.

ويقول في معارضة البوصيري:

محمد صفوة الباري ورحمته
وبغية الله من خلق ومن نسَم
قد أخطأ النجم ما نالت أبوتُه
من سؤود بادخ في مظهر سَم

فنلاحظ أن المقطعين الصوتيين : (نسم - سَم) قد تطابقا تطابقاً شبه تام يسفر عن نظام دلالي متحكم في القصيدة برؤيتها. ونعني بذلك نظام قوة (VS) ضعف. ذلك أن (نسم) وردت في سياق الكثرة، و(سَم) جاءت بمعنى العلو والارتفاع. في حين أن قصيدة البوصيري شعر نظمه في التصوف والزهد وذويان الفرد في محبة النبي وعشق النفحة الطيبة. إننا إذا أضفنا نظام القوة والضعف إلى نظام الحرب والسلام أدركنا لا محالة أن شوقي داعية إسلامي مناصر للخلافة العثمانية، يعمل ما أمكن

على محاولة تقويتها وبلورة صراعها ضد أوروبا المسيحية، في وقت انهارت فيه هذه الخلافة أو كادت. ولذلك فإن مجمل شعره الديني داخل في إطار بنية مركزية عايشها وتفاعل معها إلى حد بعيد، شأنه في هذا التفاعل شأن جيله من رواد الدعوة إلى نهضة إسلامية جديدة شبيهة بما كان عليه الإسلام في عهد الخلافة القوية والإشعاع الحضاري القديم. وفي ذلك ما يكفي لتبرير معارضته للقضاء وتأثره بهم. إذ كانوا مثله الأعلى في الشعر بنحو ما كانوا مثله الأعلى في النهضة السياسية والفكرية. وهو ما جعله مرتبطاً ومنزاحاً عن النموذج القديم، يقترب منه ليبعد، ثم يبتعد ليقترّب، وهو في كل الأحوال شاعر عربي متميز لا يمكنه أن ينصهر في القديم فيمحو موهبته، ثم لا يمكنه أن يفصل عن هذا القديم انفصلاً تاماً فيجتث هويته.

IV - القراءة الاستيعادية:

١ - تبرير الدهشة:

إن ما ذكرناه انفاً لا يعدو أن يكون وقوفاً أولياً عند التفاعل الذي يعكسه طه حسين حين يقرأ شعر شوقي فيشير لديه رد فعل مبدئي لا يستطيع معه إنكار جمالية هذا الشعر، بنحو ما لا يستطيع قبولها. أي أنه يعيش بإزائها رد فعل مندهش يقبل ويرفض في آن واحد، رد فعل يعكس المفارقة الخطيرة بالنسبة لكل إبداع خالد: إنه رائع، ولكنه لا يستطيع أن يكون في روعة الآثار الفنية التي سبقته، ألم يستخلص الفلاسفة بأن الانفعال في أقصى صورته، هو ما يتضمن العاطفة وتقويضها في آن واحد؟.

«تذكر يوم قرأنا قصيدة شوقي:

الله اكبر.....

وافترقنا على أنها قصيدة رائعة.

ثم التقينا ... فضحكنا وأغرقتنا في الضحك والسخرية من هذه الصور العتيقة البالية...».

إن المبدع الحق يصارع مبدعين كباراً من درجته، وإذ لك فإنه لابد له من أن يقبل ويرفض في الوقت نفسه.

إن هذا الشعور الحاد بالمفارقة عند طه حسين يجعله:

١ - من أصحاب الذوق الفني المرفه والإحساس الحدسي الكبير بالطاقة الجمالية الكامنة في شعر شوقي. وهو ما يؤدي بالضرورة إلى كونه أبرز ناقد كبير يمثل قراءة بالنسبة لهذا الشعر.

ب - يتساءل باستمرار عن أسباب هذه الدهشة، وعن الطاقة الجمالية التي أثارها لديه، ويجب عن ذلك بقراءة استيعابية مستمرة ، وغير مقتنعة، إذ إنه من علماء الشعر ومن كبار نقاد العربية.

وإذا كنا قد وقفنا فيما سلف عند دهشته، فإننا سنحاول الآن الوقوف عند استعداته، أي عند مكونات تبرير هذه الدهشة. ولا بد من أن نذكر قبل ذلك بأن القراءة الاستيعابية تحقق ثان للقارئ التجريدي يتميز بسمات مخالفة لسمات قراءة الدهشة، فينفصل عن تحققها ويرتبط به في أن واحد. ينفصل عنه لأنه يمثل زمناً آخر للتلقي، ليس هو زمن رد الفعل الأولي بإزاء الأثر الفني. ويرتبط به لأنه يسعى ما استطاع إلى تبرير رد الفعل ذاك وبلورته.

وإذا كان طه قد مثل - فيما يخص شعر شوقي - زمن الدهشة الجمالية أحسن تمثيل، فإنه - بحكم حاسته الفنية الرائعة وعلمه الغزير - لم يستطع أن يتوقف عند هذا الزمن أو يكتفي به، وإنما انبثق لديه زمن آخر وتحقق ثان كلفاه عناء كثيراً في سبيل استيعاب الطاقة الجمالية التي يتضمنها إبداع شوقي، والعمل على بلورتها، ثم ترسيخها على أساس أنها مدرسة شعرية قائمة بذاتها، قد نسجها مدرسة البعث أو المدرسة التقليدية أو المدرسة المحافظة ، ثم نطل في جميع الأحوال معجبين بها ورافضين لها. أي أنها أصبحت منتمية إلى تراثنا، ومستغزة لقدرتنا الإبداعية في

مجال الشعر. وكأننا أصبحنا نقول مع طه حسين: إن هذا رائع ولكن علينا أن نبدع ما هو أروع منه. ولعل في هذا السلوك الذي مثله طه حسين، ثم استمر إلى ما بعده، أبرز شهادة على التفاعل متعدد الجوانب بالبعث والتقليد والمحافظة.

إنه تفاعل استعادي ، من أهم سماته:

أ - كونه ممتداً : أي أنه لا يكتفي برد فعل أولي، يتوقف عنده فيظل يبلوره ويردده، بل يعمل على أن يدخل للإبداع الذي يتلقاه معطيات جديدة، فيتأمل في ضوءها استجابة النص ، ثم يبرز ردود أفعال أخرى تصير بمثابة معطيات جديدة، ومن هنا يتشكل هذا التفاعل ويتخذ صورة كونه مستمراً ، يبرز الدهشة الأولية، ثم يبرز ردود الفعل التي تتلوها أو تأتي بعدها.

إنه بإمكاننا أن نرصد هذا التفاعل عند طه حسين في إطار ثلاث درجات متميزة هي:

- كون شوقي مقلداً، تكاد تحمي شخصيته بإزاء ما يقلد.

يقول:

«... وهم لا يسلكون طريقاً من طرق الشعر، ولا يتعاطون فناً من فنون الشعر إلا مقتادين مقلدين...»^(١٤).

- كونه لا يستطيع الحياة خارج هذا التقليد.

يقول:

«ولعل من الخير والحق أن ننصف الشعراء فنلاحظ أنهم كانوا مضطرين إلى أن يتأثروا بالقديم أول الأمر ، لأن هذا التأثير بالقديم في نفسه دليل على الحياة والقوة والقدرة على البقاء والجهاد»^(١٥).

- كونه شاعراً مجدداً من داخل هذا التقليد نفسه.

يقول بصدد نقد قصيدة شوقي التاريخية:

قفني يا اخت (يوشع) خببرينا

احصايث القرون الغابرينا

«... وإنما هو شاعر يحب الشعر للشعر، وينشئ الشعر لأنه يجد في نفسه عواطف يحب أن يصفها ، وإحساساً يحب أن يذيعه. وهو شاعر لأنه يشعر... ولعلك إذا أردت أن تتلمس مصدر ما في هذه القصيدة من جودة لم تتجاوز شيئاً واحداً، وهو أن شوقي لم يتكلف في هذه القصيدة لفظاً ولا معنى، وإنما شعر وأحسن، وجرى قلمه بما أحس وبما شعر»^(١٦).

إن الفعل الأولي للإبداع الفني عند شوقي هو أن نصه يتحرك بحكم سماته الخارجية في إطار نموذج القصيدة التقليدية. ولذلك فإن الفعل المباشر يكمن في أن شوقي شاعر مقتاد، غير أصيل، ولا شخصية له.

ولكن رد الفعل هذا غير مقنع، ذلك أن صاحبه يظل مندهشاً ومتفاعلاً مع قصيدة شوقي بالرغم من رايه الجاهز حولها. ولذلك فهو مضطر إلى أن يبرر موقفه، وهو أمر لا يمكنه أن يتأتى إلا بإدخال معطيات جديدة للنص، قد تمكنه من إثبات رد فعله الأولي أو نفيه وإبداء بعض التحفظ بصدده.

هل كان بإمكان شوقي أن يتحرك خارج النماذج التقليدية؟ الجواب عند طه جwab بالنفي، ولكن الإبداع في إطار النموذج التقليدي والمحافظ ليل على الحياة والقوة؛ إنه الإحياء، أي إعادة الروح إلى النموذج القديم بقصد استمراره وامتداده وإثبات حياة جديدة من خلاله.

ومن هنا ينبثق رد فعل جديد، أي إدخال معطيات جديدة، ثم الاستمرار في تبرير الدهشة الجمالية. كئن نقول: ما دور شوقي في الإحياء والبعث؟ وما مكانته بين عباقرة الشعر العربي؟ لماذا نعتبره مقلداً وشاعراً كبيراً في وقت واحد؟.

ثم نجيب مع طه حسين: إنه شاعر يحب الشعر للشعر، يعبر عن ذاته في إطار النموذج القديم، يقترب إلى أبي تمام والمتنبي، ويتخذ لنفسه شخصية متميزة وتوجهاً خاصاً. إنه مجدد من داخل التقليد.

ولكي نقف على هذا التبرير الذي وجهنا إليه رد فعل طه حسين بإزاء شعر شوقي، سنعمد إلى تأمل قوله:

قفني يا أخت (يوشع) خـبـرـيـنا

أحاديث القرون الغابرينا

إذ اشتمل على مقطعين صوتيين متطابقين في حدود خمسة حروف. ونعني بذلك تشابه: (خبرينا - غابرينا) في الباء والراء والياء والنون والالف.

إنهما مقطعان وردا في سياق الماضي وأخباره الغابرة، ولذلك فإنهما يحيلان على نظام دلالي هو: ماضي VS حاضراً. أي أن شوقي يكتب الشعر التاريخي. وهو أمر قلما كان قبله، إن لم نقل إنه لم يكن أصلاً عند شعراء العربية، ولكن هذا لا يعني أنه يكتب القصة التاريخية أو الشعر القصصي على الإطلاق. بل يعمد إلى الماضي يستوحي منه الحكمة والعبرة. وشعر الحكمة شعر قديم لا محالة. ومعناه أن شوقي يعمد باستمرار إلى أن يصهر القديم في الجديد، أي البعث والإحياء في الإبداع والخلق. إنه شاعر يمزج في قوة وتمكن بين عناصر الماضي ومعطيات الحاضر ليتميز على أساس أنه شاعر عربي أصيل طوع القوالب القديمة وعمل على دمجها في الحدأة التي يصح أن نقول عنها: إنها حدأة أصيلة.

ب - ومن أهم سمات رد الفعل الاستعادي أنه يعمل باستمرار على تفجير طاقة النص. ذلك أن النص الفني يتميز بطاقة جمالية كامنة فيه، هي مثار الدهشة الأولية، وإليها يرجع انبثاق القارئ التجريدي وتحققه. وإذا كانت هذه الطاقة في حالة كمون، فإنها تظهر أول ما تظهر حين تثير في المتلقي رد فعل أولي، سرعان ما يتبلور وينبني ليصبح فعلاً تستجيب له هذه الطاقة في شكل رد فعل يصبح هو بدوره فعلاً. أي أنه في غياب الطاقة الجمالية يستحيل التفاعل وتتوقف ردود الفعل. ولذلك فإن القراءة

الاستعادية لنص معين لا يمكن أن تحدث إلا إذا كان هذا النص متضمناً لكون جمالي جدير بأن يثير لدى القارئ ردود فعل متنوعة ومتجددة. إنه بقدر ما يشتمل عليه النص من أفعال جمالية وإبداعية، بقدر ما تكون قراءته الاستعادية قراءة غنية وعميقة ومتعددة الجوانب. ولعل النتيجة الأساسية لهذا التفاعل هي خروج القارئ من حدود الدهشة التي قد تكون استجابة سلبية في كثير من سماتها، إلى اغتناء رد الفعل وعمقه وإيجابيته. أي الانتقال من زمن التلقي الأولي إلى زمن آخر يشهد بأننا فعلاً بإزاء نص إبداعي ذي قيمة جمالية خارقة وكفيلة بأن نتفاعل معها.

فما الطاقة الجمالية التي تسعى طه إلى تفجيرها لدى شوقي عن طريق رد فعله الاستعادي؟

لقد اقتنع طه حسين بأن شوقي مجدد من داخل التقليد، أي أنه فنان كبير يقترب إلى كبار شعراء العربية ويسلك في طبقتهم، ولذلك فإن ما يثيره فينا من إحساس جمالي شبيه أو يكاد بما يثيره فينا شعراء من مثل المتنبي وأبي العلاء وأبي تمام. فهل هذا يعني أن طه حسين وقف بشوقي عند هذا الحد من كونه شاعراً ذا مكانة متميزة بين القدماء؟ إنه في هذه الحال سيجعل منه شاعراً غائباً عن عالمه، ومبدعاً خارج زمنه، وبالتالي فإن القارئ - الذي هو طه حسين - سيسقط في التناقض المبدئي الذي انطلقت منه قراءة الدهشة، أي: شوقي شاعر، ولكنه شاعر غير متميز، مقلد وخاضع للنموذج التقليدي فلا طائل من قراءته!

في حين أن الطاقة الجمالية الكامنة في شعر شوقي طاقة تشد إليها طه حسين وتستغزه ثم تثير فيه ردود فعل جديدة ومتنوعة.

يقول:

«ولقد أعجز العجز كله إن أردت أن أصف لك جمال هذه القطعة الصافية الثلاثية من قصيدة شوقي. هذه القطعة التي يتحدث فيها الشاعر إلى فرعون فيسأله ويستنطقه بالحكمة العالية والموعظة الحسنة ويضع أمامه هذه الألفاظ التي عجز العقل والوجدان عن حلها: ألفاظ الحياة والموت. ألفاظ البعث والنشور. ألفاظ الصلات الاجتماعية بين الناس.

ثم ينتقل الشاعر أحسن انتقال. يشب ويخيل إليك أنه يخطو، يشب من عصر
الفراعنة إلى العصر الذي نعيش فيه، فتراه شاعراً مصرياً يعيش معنا، يحس ما
نحن، ويشفق مما نشفق منه»^(١٧).

ومعنى هذا أن طه حسين يؤمن إيماناً قوياً بأن شعر شوقي يتضمن طاقة جمالية
خارقة يقف بإزائها أحياناً موقف العاجز الذي لا يستطيع إلا أن يتفاعل مع النص دون
أن يدرك أسرار هذا التفاعل ومنتهاه. ولكنه لا يكتفي بذلك، بل يحاول سبر أغوار هذا
التفاعل بنحو ما يحاول تفجير الطاقة الجمالية الكامنة في النص والمسؤولة عن مختلف
ردود الفعل التي نبديها بإزائه.

ولذلك فإن قضية التقليد غير مقنعة بالنسبة لطله حسين، وإنما لا تكاد أن تجاوز
رد فعل أولي بإزاء الأوزان القديمة والأعارض المتوارثة، حتى إذا تم ذلك، كان شوقي
شاعراً كشعراء العربية، خارج مدرسة الجمود، وقادراً على أن يقترب إلى كبار
الشعراء.

ثم هو بعد ذلك شاعر مبدع ومجدد، صاحب قطع صافية متألثة. وإلى جانب
هذا وذاك فإنه شاعر إنساني «أظل الشرق العربي كله ورفع بصره إلى السماء بعد أن
ملا عينيه مما في الأرض، وإذا هو يرى في السماء الفن الخالص»^(١٨).

إن هذا التدرج الثلاثي الذي أسفرت عنه القراءة الاستيعادية عند طه حسين تدرج
يتوازى إلى أبعد حد ممكن مع محاولة التبرير التي يقدمها الناقد بين يدي النص. أي
أن الطاقة الجمالية التي تحرك طه حسين تجد باستمرار معادله الموضوعي في
محاولة التبرير التي يقدمها كي يعمل على تفجير الكمون النصي وبلورته. وهو ما
يؤدي إلى ثلاثة أنواع من التوازي نجملها على الشكل التالي:

١ - شاعر مقلد - عربي.

٢ - شاعر مجدد - مصري.

٣ - مبدع كبير - إنساني.

إن هذه التقابلات هي التي ستقود طه حسين إلى التماس الطاقة الجمالية في إطار الموضوعات، بعد أن حاول التماسها في إطار قوالب الوزن. أي أن شوقي يكون:

١ - مقلداً حين يتحدث عن العروبة والإسلام فيقلد أبا تمام والبحري والبوصيري.

٢ - وينبثق عن تقليده التجديد حين يتحدث عن العصر الذي نعيش فيه، فيحس ما نحس، ويشفق مما نشفق.

٣ - ثم ينبثق عن هذا التجديد إبداع فني كبير يجعل من هذا الشاعر المقلد والعربي شاعراً إنسانياً يتساءل عن الغاز الحياة والموت والبعث والنشور... فيقتن إلى بوبلير وفيكور هوجو.
يقول عن بوبلير:

«... وأن ترى معي كيف استطاع الشاعر أن يتحدث إلى أله في هذه الدعة والإنعان، والأزراء، وأن يصور أثناء هذا حديث الطبيعة التي تحيط به، ويمثل ما بين هذه الطبيعة وبين نفسه...»^(٩). ويتحدث عن شوقي قائلاً:

«..... وإنما هو شاعر يحب الشعر للشعر، وينشئ الشعر لأنه يجد في نفسه عواطف يحب أن يصفها، وإحساساً يحب أن يذيعه.....»^(١٠) ومن هنا يغيب التقليد تماماً ليصبح شوقي شاعراً يرى في نفسه وعواطفه المصدر الأساسي للإبداع الفني.

٢ - العملية التجزئية وإثارة القضايا،

أ - الوزن والقافية،

إن القراءة الاستيعابية قراءة تجزئية بالدرجة الأولى، وذلك لأنها تحاول أن تتجاوز زمن الدهشة وهي ما تزال متعثرة فيه، إذ لم تجد بعد التسق العام الذي يفصل

بينها وبينه. ونحن نعني بهذا النسق البعد النظري الذي تستند إليه القراءة التاريخية باعتبارها قراءة باحثة عن نظامين اثنين متوازيين هما:

أ - نظام النص : أي النسق العام الذي يدخل في إطاره نص من النصوص.

ب - نظام للقراءة: أي الجهاز العام الذي تستند إليه، وعت ذلك أو لم تعه، كي تتناول النص ضمن إطاره.

إن الدهشة الجمالية دهشة كلية، تترجم الإحساس العام الذي يراود القارئ وهو يطالع على الأثر الفني أول ما يطالع عليه. ولكن هذا الإحساس سرعان ما يتبدد ويخبو؛ ولكنه لا يمكن أن ينطفئ، إذ لابد من أن نتذكر في هذا الصدد بأن للنص حياته الخاصة، وإمكانياته الذاتية. وهو بهذه الإمكانيات وتلك الحياة يستطيع في كل فترة من فترات التلقي أن يستفز القارئ ويثيره. وهو ما يؤدي بالضرورة إلى إعادة القراءة وتكريرها. وفي هذه الإعادة ابتعاد أولي عن الدهشة وارتباط مبدئي بالتبرير. إلا أن التبرير الذي ما يزال منصهراً ضمن المعطيات والأولية للتلقي يظل تبريراً جزئياً يثير القضايا الشائكة أكثر من أن يجد لها الحلول المقنعة. أي أنه يطرح المشاكل الكلية، ثم يتناولها تناولاً تجزئياً غير متجانس مع طبيعتها العامة. وهو ما يؤدي حتماً إلى استمرار ارتباطه بالدهشة التي انطلق منها.

«... ثم رأينا معاً أن شوقي إنما اتخذ قصيدة أبي تمام هذه نموذجاً حين أراد أن ينظم قصيدة في انتصار الترك».

ومن غريب الأمر أن اتخذ القصيدة نموذجاً في اللفظ والمعنى، وفي الوزن والقافية...

فهو من البسيط وقافيتها الباء ورويها مكسور، وكذلك قصيدة شوقي، فأبو تمام إذن هو الذي قدم إلى شوقي قوافيه وشيئاً غير قليل من الفاظه ومعانيه، وبخاصة هذا التشبيه الذي كان يلائم نوق المسلمين وهم يجاهدون الروم بقيادة الخليفة المعتصم، تشبيه يوم عمورية بيوم بدر^(٣١).

إن محاكاة النموذج ليست كامنة في النظم على منوال معين في مستوى الوزن والقافية. ولذلك فإن الذين سموا هذا النوع من الشعر معارضة، كانوا على حق كبير في هذه التسمية. إذ اعتبروا السبق الزمني مسألة، والسبق الإبداعي مسألة أخرى. فنتج عن ذلك أنهم لم يفتوتوا الفرصة على اللاحق في أن يقتربوا إلى السابق وينافسه ثم ينازعه القيمة الإبداعية. ومعنى هذا أن مفهوم التقليد بالمعنى القدحي لهذه الكلمة مفهوم مهزوز إلى أبعد حد ممكن. أي أنه يصح للشعراء أن ينظموا في وزن واحد وقافية متماثلة، ثم يتمييزون في القيمة الفنية لأثارهم.

ولسنا هنا في موقع الدفاع عن شوقي، بقدر ما نحن بإزاء قضية شائكة ذات تاريخ عريق في الأدب العربي.

فهذا عبد يغوث بن وقاص الحارثي، نظم قصيدة في هزيمته وأسرته واستعداده لأن يقتل على يد أعدائه قائلاً:

الا لا تلوماني كفى اللوم ما بيا
وما لكما في اللوم خير ولا ليا
فوقف مالك بن الربيع موقفاً شبيهاً بموقفه وقال في الوزن نفسه:
الا ليت شعري هل ابيتن ليلة
بجنب الغضا أزجي القلاص النواجيا

إن المسألة الأساسية في هذا النمط من الشعر أقرب ماتكون إلى نظام دلالي متعال أو مثالي يسعى كل مبدع إلى أن يحققه في إطار من الاستقلال الذاتي والتكامل الجمعي. فلا عيب إذن أن يتأثر مبدع أو يعارضه فينافسه القيمة الفنية التي لا يمكن أن تكون موقوفة على الشاعر دون غيره من الشعراء. ومن الذين أنصفوا المعارضين (المقلدين) في هذه القضية في إطار القراءة الاستيعابية لشوقي ولغيره من الشعراء الدكتور زكي مبارك، إذ قرأهم على أساس الموازنة التي حاول أن يجد لها نظاماً عاماً يتجاوز به مفاهيم الأمدى ومنهج دون أن يلغيه أو يغيبه. وقد حدد ذلك في عشرة شروط منهجية من أهمها:

١ - المعاني المسبوقة والمعاني المبتدعة.

٢ - المطالع والمقاطع.

- ٣ - الإبانة عن الغرض الواحد.
 ٤ - أسباب السبق وأسباب التخلف.
 ٥ - المعاني الموضوعية والمعاني الإنسانية.
 ٦ - الصور الشعرية^(٣٦).

ومن هنا ندرك أن المعارضة قضية شائكة وعميقة البعد في الأدب العربي، ليست مجرد نظم مقلد كما اعتقد طه حسين، يلغي اللاحق إلغاء تاماً لمجرد كونه أبداع قصيدة وفق وزن متشابه وقافية متشابهة.

إن قصد الشاعر اللاحق من المعارضة ليس هو التقليد، وإنما هو نوع من الإبداع ضمن المضايق وعلى أساس الاقتتران إلى كبار الشعراء.

يقول زكي مبارك:

«...والآن ندخل في بحث جديد لم يسلكه أحد من قبل: هو الموازنة بين القصائد المشهورة التي جرت مجرى المعارضة والمماثلة كما فعل ابن المعتز في معارضة الحسين بن الضحاك، وابن عبد ربه في معارضة مسلم بن الوليد، وابن دراج في معارضة أبي نواس، والبارودي في معارضة أبي فراس، إلخ»^(٣٧).

ثم يتحدث عن شوقي قائلاً:

«أما شوقي فشاعر معروف في مصر والشرق، وله كلف بمعارضة القدماء...»^(٣٨)

ويوازن بينه وبين الحصري ليستخلص أن «شوقي أبرع من الحصري في تناول المعاني»^(٣٩) معللاً ذلك بأن هذا الأخير «لم يجر في قصيدته إلا على الفطرة، وكان من ذلك أن رضي بعفو خاطر. أما شوقي فمعارض من همه أن يظفر بالسبق»^(٤٠).

فلعلنا نستخلص بأن القول في إطار الوزن المتماثل والقافية المتجانسة ليس تقليداً بقدر ما هو معارضة، وأن المنهج الصحيح لدراسة هذا النوع من الإبداع الفني إنما هو الموازنة التي لا يمكن أن تستخلص بأن:

«بيتاً واحداً من هذا الشعر يزن ديوان شوقي كله»^(٤١).

إنه إلى جانب التصدي لهذه الأحكام المتحاملة على قصيدة المعارضة، يمكننا أن نقول إن زكي مبارك استطاع في إطار القراءة الاستيعابية أن يخرج هذه القصيدة من حدود النظم والتقليد إلى فضاء الإبداع وشروطه، وذلك بتصنيفها مبدئياً ضمن نسق عام مغرق في القدم والعتاقة - ونعني بذلك نسق المعارضة، ثم بمحاولة تأسيس دراستها على أساس من الموازنة. إنه بهذا الصنيع أكد النظام الذي يعكسه النص، ثم حاول إعادة الاعتبار للمنهج الجدير بدراسة هذا النظام.

ومعنى ذلك أن مفهوم النظم انحسر ليحل محله مفهوم الإبداع الإيقاعي داخل منظومة الوزن، بنحو ما تضال مفهوم التقليد الأعمى ليحل محله مفهوم المعارضة الإبداعية. وهو ما أدى بالضرورة إلى انبعاث منهج الموازنة في إهاب جديد وتصور اجتهادي جاد ومتمكن.

لقد أثار طه حسين مشكل الوزن والقافية والتقليد، فآثار زكي مبارك مشكل المعارضة والنظم على شاكلة واحدة وإمكانيات التجديد. ثم تتفرع القضية الكبرى عندهما إلى قضايا جزئية لا تقل عنها تشابكاً وعمقاً. كأن يكون التقليد في مستوى:

أ - اللفظ والمعنى.

ب - المعنى الكلي والمعاني الجزئية.

ج - الصورة.

د - الوحدة واستقلال الأبيات.

ثم تكون الموازنة، وقد يكون التجديد.

ب - اللفظ والمعنى،

إن القراءة الاستيعابية قراءة تجزئية بطبيعتها، وذلك لأننا حين ندهش، ثم نريد تبرير هذه الدهشة نجد أنفسنا مضطرين إلى التفكيك، أي إلى مقابلة الكلي بالجزئي. إنها عملية إسقاط بالدرجة الأولى، إذ نروم تفكيك النص ونحن في الحقيقة نفكك الدهشة أو نبرر أسبابها.

يقول طه حسين بصدد حديثه عن قصيدة لحافظ إبراهيم:

«لقد قرأت القصيدة وقرأتها، ورددت أبياتها، وسألت فيها كل بيت، بل كل شطر، بل كل كلمة عن شيء، من جمال الشعر، أو قليل من روعة الفن فلم أوفق إلى شيء»^(٣٨).

إن ما يهمنا من هذا الاستشهاد هو التدرج الذي تخضع له العملية التجزئية، ثم ما يثار من قضايا نقدية خلال هذا التدرج. فمن الواضح أن طه حسين يقرأ القصيدة ويعيدها، لا على اعتبار أنها كل متجانس سيدفعنا إلى البحث عن نظامه العام أو نسقه، وإنما على أساس أنه مكون من أجزاء يجب البحث فيها كلاً على حدة، كي يكون حكمنا الأول والأخير حكماً صائباً.

وإذا كنا قبل قليل قد ذكرنا بأن عملية التفكيك في القراءة الاستيعابية عملية إسقاطية بالدرجة الأولى فإن ذلك يعني بالنسبة إلينا أن زمن القراءة الاستيعابية متداخل إلى حد بعيد مع زمن الدهشة. أي أن العمل الفني المفكك إلى أجزاء متعددة إنما هو في الحقيقة مجرد تبرير لرفضنا أو قبولنا الكليين لهذا العمل. ولذلك فإن التفكيك وإن تعدد، يظل مرتبطاً بالحكم الكلي الذي تصدر عنه. أي:

شوقي (أو حافظ) مقلد في مستوى:

القصيدة - البيت - الشطر - الكلمة... إلخ.

ومن هنا تنبثق القضايا الجزئية والشائكة التي لا تكاد تنتهي في إطار كل قراءة استيعابية. إنها قضايا تتناسل وتتعدد، ثم تملأ الدنيا وتشغل الناس فتخرج الشاعر الكبير من زمن إلى زمن. ولعل ذلك هو سر الفن الخالد.

إن طه حسين بعد أن نظر في الوزن والقافية عند التقليديين واستخلص بأن: «كل شعر نظم، وليس كل نظم شعراً. وقد يشعر الناظم وينظم الشاعر. بل الشاعر ناظم دائماً، وليس الناظم شاعراً في كل وقت»^(٣٩)، وجد نفسه أمام خيار واحد هو إقامة الدليل على التقليد والتكلف والنظم في مستوى اللفظ والمعنى، أي في مستوى الجزئيات التي يتألف منها البيت أو الشطر.

«فأبو تمام إذن هو الذي قدم إلى شوقي قوافيه وشيئاً غير قليل من الفاظه ومعانيه...»^(٣٠).

إن العملية التجزئية لا تختلف من فعل القراءة الراض إلى فعل القراءة القابل أو المعجب. إنها تظل هي هي بالرغم من جودة القصيدة أو رداعتها، لصيقة بالقراءة الاستعدادية ومرتبطة بها في كل الأحوال.

يقول شوقي:

ولدت له (المأمين) الدواهي
ولم تلدي له قط (الأميينا)

فيعلق طه حسين:

«فلفظ (المأمين) فيه نبو، ولفظ (الدواهي) يبعث الاشمئزاز في النفس، ولفظ (قط) يخلو من كل جمال شعري...»^(٣١).

فنرى من جهتنا كيف أن البيت ينقسم إلى جزئيات يتناولها الناقد في مستوى المعجم، ثم يفهمها في إطار اللغة اليومية المتداولة، وكان الشعر بالنسبة إليه ترجمة لما يجري في هذه الحياة من حقائق إدراكية لا بد أن تكون خاضعة هي أيضاً إلى الأبعاد الجزئية والتجربة المتفرقة.

ولذلك فإن النص لا يحيل إلى نفسه أو إلى العالم التخيلي المتجانس مع طبيعته الشعرية، بقدر ما يحيل بشكل مباشر وإلى معنى الإدراكي اللصيق به وفق المعطيات المعجمية المتوافرة لدى القارئ بشكل قلبي.

«ثم مضى الشاعر في لفظ سهل، ومعنى ليس بالغريب ولا بالمبتذل إلى أن قال فأجاد اللفظ والمعنى:

تعالى الله كان السحرُ فيهم
أيسوا للحجارة مُطْقِينا»^(٣٢)

إن العملية التجزئية التي ترومها القراءة الاستيعابية مدعاة لاختلاف كبير ولا نهائي بين قارئ وآخر، وذلك لأنها حين تعتمد إلى اللفظ فتقبله أو ترفضه، ثم تسعى بعد ذلك إلى ربطه بالبعد الإدراكي للغة، تكون بهذين الفعلين قد أخرجت اللفظ من سياقه ونظامه، ثم أحالته إلى الحياة اليومية والتجربة المبتذلة، لتبتعد بكل ذلك عن الشعر والتخيل ثم ترتبط حتماً بالمضمون الذي لا بد من أن يكون في رايها انعكاساً للحياة أو محاكاة لمعطياتها المباشرة.

ولذلك فإنه من المتوقع أن يختلف ناقد آخر عن طه حسين، فيستسيغ لفظ (المأمين) ويمح ذوقه لفظ (الحجارة).

ثم ما هذا المعنى الذي تقف عنده القراءة الاستيعابية؟ إنه معنى منفلت بطبيعته، تدرك منه بعداً واحداً تقيسه بمقاييس الحقائق اليومية والمألوفة، وهي بهذا الفعل تتناسى الأبعاد التخيلية المضاعفة التي من الممكن أن تحيل إليها العبارة الشعرية الواحدة أو البيت المفرد، بله المقطوعة والقصيدة.

يقول:

«والبيت كله مخالف للحق، فليس من الحق في شيء أن ملوك مصر جميعاً كانوا كالمؤمن، وليس من الحق أنه لم يكن بينهم من أشبه الأمين...»^(٣٣)

والشاعر لا يريد ذلك بقدر ما يريد المعاني المصاحبة للعبارة الشعرية المفجرة للمفارقة في قوله: (المؤمن الدواهي)، أي: الفراعة الذين كانوا حماة لمصر ولشعبها، والذين عرفوا بالحكمة والتبصر فجلبوا لها الخير وخلدوا ذكرها، ثم جعلوها تعيش في أمن وطمأنينة، فكانوا من دهاء السياسة والقدرات العسكرية ومهابة الجانب مدعاة لأمن الشعب وإرهاب أعدائه في الوقت نفسه.

أي: إنه يؤمن جانبيهم ويخشى في آن واحد.

إن العملية التجزئية لا تقف في إطار القراءة الاستيعابية عند حدود اللفظ المفرد والمعنى المنفصل أو البيت المستقل، وإنما تمتد أيضاً لتجعل من المضمون أجزاء متفرقة، ومن شبكة التخيل صوراً مفردة، فتستحسن أو تستقبح بحسب ما تؤول إليه عملية التفكير.

ولذلك فإن زكي مبارك لا يختلف في رأينا عن طه حسين من هذه الجهة. أي أنه حين عمد إلى الموازنة بين شوقي ومن عارضهم، محاولاً تبين موقعه بينهم، كان مضطراً هو أيضاً إلى القيام بعملية التفكيك، وذلك بحكم انتمائه إلى مرحلة تاريخية لم يكن بإمكانها أن تقرأ شوقي إلا قراءة استعادية متداخلة مع زمن الدهشة. ومعنى هذا أنه إذا كانت نظرة هذين الناقدين لشوقي قد اختلفت بين القبول والرفض، فإنه لا اختلاف بينهما من حيث قراءتهما لأشعاره. نعم إننا قد ثلمس لدى زكي مبارك بعض الهواجس الشمولية التي قد تطرح قضايا نقدية أكثر غموضاً وتشابكاً كقضية الغرض والصورة والمطلع... ولكن ذلك لا يتجاوز لديه حدود الهاجس الجزئي الذي لا يستطيع أن يرتقي إلى درجة البحث عن النسق: هل هو نسق تقليدي كما حدس طه حسين؟ أم هو نسق للاختلاف والتعارض؟ بل إنه من الغريب أن نلاحظ بأن هذا الهاجس هو الذي يوجه رد الفعل عند الناقد ويرسم حدوده. أي أن القضية التي قد تبدو لديه كلية وعامة عند بداية الموازنة، سرعان ما تنوّل إلى مسألة جزئية وسطحية إلى أبعد حد ممكن. ولذلك فإن الغرض والمطلع والصورة سرعان ما تنتهي كلها إلى اللفظ والمعنى باعتبارهما نتيجة نهائية للموازنة أو استخلاص الأحكام الكلية.

يقول بعد أن وازن بين الحصري وشوقي في مستوى (الأغراض) و (المطالع) و (الصور):

«وإننا لنرى شوقي أبرع من الحصري في تناول المعاني، ومن السهل أن نعلل هذا: فإن الحصري لم يجر في قصيدته إلا على الفطرة، وكان من ذلك أن رضي بعفو الخاطر. أما شوقي فمعارض من همه أن يظفر بالسبق، وكان من ذلك أن عني بترتيب المعاني واختيار الألفاظ، وتنوع الأغراض»^(٢٤).

إن الأمر قد يبدو في البداية بحثاً عن النسق: تقليدي - تجديدي - إحيائي - توازني... إلخ ولكنه سرعان ما يؤل إلى التفكيك، أي إلى تاويل الكلي بالجزئي.

إن القارئ التجريدي لا يمكنه أن يتحقق تاريخياً إلا إذا عاش مرحلتين إبداعيتين أساسيتين، نستطيع أن نطلق على الأولى منهما: مرحلة صراع النماذج، وعلى الثانية: تعارض النماذج. وليست هذه القضية جديدة على الأدب العربي، إذ عاش قارئه صراعاً محتتماً بين نموذج القدماء ونموذج المحدثين، ثم تمكن من أن يقيم بينهما خلال مرحلة تاريخية لاحقة نوعاً من التعارض المتوازن، فيرصد بعد ذلك مقومات النموذجين معاً، ويبحث لكل واحد منهما عن نسقه الخاص، والنظام المعجمي والدلالي والتخييلي الذي يعكسه. ومعنى هذا أنه إذا كان شرط التحقق التاريخي للقارئ التجريدي مرتبطاً ارتباطاً حتمياً بالبحث عن النسق، سواء في المستوى النظري أو المستوى التطبيقي، فإن ذلك غير ممكن نهائياً إلا إذا عاش هذا القارئ مرحلة الصراع ومرحلة التعارض كما ذكرنا قبل قليل.

إن القصيدة التقليدية كانت ستكون غير تقليدية لو وقفت عند حدود قراءة الدهشة، والقراءة الاستيعادية، أي أنها في هذه الحال التي هي حال النشأة والتأسيس ستعيش القصيدة العربية القديمة، وتقرأ قراءة استيعادية ملازمة للقراءة التاريخية التي تأسست وفق معطيات القصيدة القديمة، فتخضع للشرح، وتحديد الأغراض والموازنات، ثم لإقامة أنواع من التشابه بين البارودي وأبي فراس، وبين شوقي والبحري، وبين الجواهري والمتنبي، ثم بين كل هؤلاء وأولئك. وتكون محصلة كل ما في الأمر أننا سنكتب تاريخاً أعمى لمبدعين يبصرون أكثر مما نبصر. أما أن القصيدة التقليدية قد حاولت القصيدة أو الكتابة الرومانسية إزاحتها، ثم مازالت القصيدة المعاصرة والحداثية تحاول تغييرها، فإن ذلك قد أدى إلى تحقق قارئها التاريخي الذي جاوزت به زمن الدهشة وأجهزة القراءة الاستيعادية.

إن لهذا القارئ أشكالاً متعددة ومختلفة نعتقد أن أبسط صورة لها هي الصورة المحايدة التي تعتمد الذاكرة باعتبارها أداة النخيرة ووسيلة رسم حدود التراث. فمن منا لا يحفظ البيت والبيتين لشوقي والجواهري؟

ولكن الصورة التي تهمننا في هذا المقام صورة معقدة ومتشابكة لتحقق تاريخي قد يمثل تعصباً واضحاً للقصيدة التقليدية، وقد يعكس معارضة قصوى لنموذجها، ولكنه في الحالين معاً يشهد على أن هذه القصيدة قد دخلت زمن القراءة التاريخية من باب الواسع. وقبل أن ندرس هذين التوجهين بنوع من التحليل المفصل، نحب أن نؤكد من جديد بأنه لولا ظهور النموذج الرومانسي ونموذج القصيدة الحداثية، لما كان بإمكان القارئ التجريدي الذي تنطوي عليه القصيدة التقليدية من أن يتحقق في المستوى التاريخي. اليس بإمكاننا أن نقول إن: إن من جملة ما تضمنته القصيدة التقليدية من طاقة جمالية هو أن القصيدة الرومانسية والقصيدة الحداثية قد انبثقتا عن بعض إبداعات شوقي والجواهري؟ وأنه بصراع النماذج وتعارضها عاشت هذه القصيدة وما تزال أزمنتها الثلاثة، ثم سعت وما تزال إلى التعايش الحيوي الذي يضمن التوازن والتجديد؟ إن هذا التأكيد الأولي يفرض علينا تساؤلاً مبدئياً يرتبط به ارتباطاً حتمياً يتعلق بالشروط العامة والجوهرية التي لا بد من توافرها في كل قراءة تاريخية.

إننا نستطيع أن نلخص مجمل هذه الشروط في طابعين محوريين تتسم بهما هذه القراءة:

١ - شرط الصرامة العلمية،

وهو رد فعل واضح وصريح ضد تناقضات قراءة الدهشة وانطباعاتها المتسارعة، وكذا ضد أحكامها الجاهزة والحاسمة. ولذلك فإن أهم ما يدفع إليه هذا الشرط هو أنه بحث القارئ التاريخي للبحث عن منهج علمي يقرأ في ضوئه الأثر ويتناوله وفق أدوات إجرائية ومفاهيم، تتصف بالصلابة، وتقدر على أن تكون ناجعة ومنتجة.

نعم إن القراءة التاريخية قراءة تبريرية، ولذلك فإنها تشبه القراءة الاستيعابية من هذه الجهة. ولكنها تختلف عنها بهذا الشرط الذي هو شرط الصرامة. فيتفرع عن ذلك:

١ - كون القراءة الاستيعابية قراءة جزئية ترتبط باللفظ والمعنى والوزن والقافية والفرض... إلخ، في حين أن القراءة للتاريخية قراءة كلية، تبحث في معجم الشاعر وفي

المحاور الدلالية لهذا المعجم، وكذا في بنيتة الإيقاعية وفضائه التخيلي... إلخ، فإذا ما بررت كونه تقليدياً فلا بد من أن تبرر بمجمل ذلك، وإذا أثبتت حكماً آخر أثبتته بحسب كل ذلك.

ب - القراءة الاستيعادية قراءة تفكيرية، تسعى إلى تجزيء العمل، وإلى أن يصب الكل في الجزء. أما القراءة التاريخية فتتسم بكونها قراءة تجميعية، تهدف إلى للمة الأجزاء، وإلى ترصيفها، ثم إلى البحث عن دلالتها الكلية.

ج - أن القراءة الاستيعادية قراءة متسلحة بأحكام مقنعة في مستوى الجزء؛ أما القراءة التاريخية فذات أحكام تهدف إلى أن تكون مقنعة في مستوى الكل.

وأرى أن أهم مشروع علمي توافر فيه هذا الشرط العام للقراءة التاريخية التي تلقت شعر شوقي هو مشروع محمد الهادي الطرابلسي: «خصائص الأسلوب في الشوقيات».

فقد قسم الباحث دراسته إلى ثلاثة أقسام، وذلك في إطار منهج علمي واضح وصارم إلى أبعد حد ممكن، هو الأسلوبية الإحصائية.

القسم الأول، سماه أساليب مستويات الكلام. وهي مستويات ترتبط عنده بحواس السمع واللمس والبصر، فينتج عن كل حاسة مقومات، وخصائص، وأثر في الدلالة.

فمما ينتج عن حاسة السمع المقومات الموسيقية. وقد درسها الباحث في بابين هما: باب موسيقى الإطار، وباب موسيقى الحشو.

وقد استخلص من دراسته لموسيقى الإطار - اعتماداً على إحصاء عام ودقيق وصلب - أن «نظام اعتماد البحور في (الشوقيات) هو النظام الكلاسيكي عامة، لا يتميز شعر شوقي في ذلك إلا بكثرته ما ورد منه على الرجز. والشاعر بذلك يفرد من بين القدماء والمحدثين، بل هو بذلك أكثر أصالة من أقدم القدماء الذين وصلتنا أشعارهم»^(٣٥). إلا يمكننا أن نقول إن إن محمد الهادي الطرابلسي تصدى لأكبر أطروحة أرادت أن تجعل من شوقي شاعراً تقليدياً؟ ليرد عليها بأن هذا الشاعر الكبير

وإن كان قد سار على أوزان الشعر العربي القديم، فإنه شكل داخل هذا الخضم الهائل من هذه الأوزان المتكررة أصالة خاصة هي: أحمد شوقي إلى جانب المتنبي، أبي تمام، البحتري، ابن زيدون، أبي نواس... فإين التقليد إن؟ وأين سيطرة النموذج؟ إن المسألة في رأينا تحتاج إلى إعادة نظر جذرية!

ولعل في دراسة القافية عند محمد الهادي الطرابلسي ما يؤكد هذا الذي نزعمه من أن شوقي شاعر متفرد داخل هذا الاتجاه الذي اصطلح على تسميته بالاتجاه التقليدي. إذ استخلص من هذه الدراسة بأن «المميز الأكبر لقوافي شوقي هو تقدم نسبة استخدام المجرى المفتوح وتقهقر نسبة استخدام المجرى المضموم. فإن الشاعر في ذلك يخالف القدماء كما يخالف المحدثين»^(٣٦).

ثم ينتقل الباحث بعد ذلك إلى دراسة موسيقى الحشو فتتقسم لديه إلى موسيقى الصوت المعزول، وموسيقى الأصوات المحصورة في الإطار الدلالي، ثم موسيقى الإطار الدلالي الموسع.

وقد استند في كل ذلك إلى مفاهيم اللسانيات وبعض مفاهيم الشعرية المعاصرة ليستخلص من خلال الخصائص الفيزيائية للصوت المفرد ومن خلال التكرار «أن الترجيع الصوتي المتجسم في ترديد الألفاظ أو تكرارها أو تجانسها كان في (الشوقيات) من لبنات الشعر الأساسية»^(٣٧).

فلاحظ أن هذا المنحى لديه يتصف بكثير من القلو في شطره الأول، وبالسقوط في بعض التعميم فيما يخص شطره الثاني. ذلك أن الخصائص اللسانية أو الفيزيائية للصوت خصائص ترتبط بالكلام اليومي وبالتواصل العادي، في حين أن الإيقاع الصوتي لنظام التواصل الشعري يفقد الأصوات اللغوية طبيعتها اللسانية ليجعلها خاضعة لخصائص شعرية صميمة ذات ارتباط بالدلالة الشعرية وبالمحيط الإيقاعي الذي يخدمها ويصب في مصبها. يقول شوقي:

مضناك جفاه مرقده

وبكاه وزحم غـ وؤده

فنلاحظ أن الضاد قد أصبحت مهموسة وأن القاف لم تعد من حروف الحلق.
وذلك لأن دلالة البيت تتمحور حول الحزن وتهافت المحب وشقائه.

أما مسألة التكرار فإنها قانون شعري عام لا يخص شوقي وحده بل يرتبط بلغة الشعر جملة وتفصيلاً. في حين أن الباحث يتصدى للخصائص الأسلوبية في الشوقيات.

ثم ينتقل الباحث إلى الباب الثاني من دراسته، فينظمه في إطار مستوى الملموسات بعد أن نظم الباب الأول في إطار مستوى حاسة السمع.

وقد ضيق الخناق على حاسة اللمس فحصرها في مظهر واحد من مظاهرها هو الحركة. ثم جعل لهذه الحركة أساليب تعبيرية تتمحور في مجملها حول ظاهرة المقابلة، فاستخلص أن دور هذه المقابلة في (الشوقيات) يكمن في كونها محركاً للمعاني والأفكار، وأنها «كثيراً ما تعزز موسيقى الإطار بإيقاعات جديدة غير مشروطة، فتولد صوراً مسموعة أو تدعم معنى البيت بخيالات مخصصة فتولد صوراً مرئية»^(٣٨).

وإذا كان شرط الصرامة العلمية قد توافر في هذا الباب إلى أبعد حد ممكن، فإن ذلك قد أدى إلى أمور نجملها فيما يلي:

١ - حصر حاسة اللمس في الحركة، في وقت قد تشمل فيه الجماد أيضاً:

قَفِي يَا اخْتِ يُوشَعُ خَبْرِينَا

احْبَابِيثُ الْقُرُونِ الْخَابِرِينَا

ب - جعل الحركة حركة عامة ومجردة، دونما أي ارتباط بمجالها الدلالي والتخييلي، كأن تتمحور حول حركة الإنسان والحيوان والنبات والجماد، أو تنقسم إلى: حيوي ≠ غير حيوي، أو يتحول فيها الحيوي إلى غير حيوي، وينتقل غير الحيوي إلى حيوي كقوله:

خَيْلُ الرِّسُولِ مِنَ الْفُلُودِ مَعْدِنُهَا

وَسَائِرُ الْخَيْلِ مِنْ لَحْمٍ وَمِنْ عَصَبٍ

حيث نلاحظ:

خيل	-	خبل
حيوان	-	حيوان
خيل (من لحم...)	VS	خيل (من فولاذ)
حيوي	VS	غير حيوي
ليونة	VS	صلابة
ضعف	VS	قوة
غير حيوي	VS	حيوي

ج - تحديد الأساليب التعبيرية للحركة في ظاهرة المقابلة. وهو أمر أدى إلى بعض الخلط من جهتين:

الأولى هو أن للحركة أساليب تعبيرية متعددة لا نستطيع حصرها في ظاهرة دون أخرى، من جملتها الاستعارة التي تحول الحيوي إلى غير حيوي، أو غير الحيوي إلى حيوي:

فَسَلَا هُوَ خَافِرٌ وَلَا ظَاهِرٌ
وَلَا سَافِرٌ وَلَا مُنْقَبٍ
وَلَيْسَ بِذَلٍّ وَلَا رَاحِلٍ
وَلَا بِالْبَعِيدِ وَلَا الْمُقْتَرِبِ

والثانية أن المقابلة نظام عام للغة الشعر، ناتج عن نظام أعم منه هو نظام التكرار الذي أشرنا إليه قبل قليل. أي أن المقابلة ظاهرة من ظواهر التوازي الصوتي والمعجمي والتركيبية والدلالي.

ولذلك فإنها ليست ظاهرة أسلوبية تخص شاعراً دون آخر، وإنما هي قانون عام يعتمد عليه الخطاب الشعري في مجمله.

وحين انتقل الباحث إلى مستوى المرنثات الذي يشكل الباب الثالث من القسم الأول، نظم بحثه في إطار مفهوم المشابهة والمجاورة عند جاكبسن، ثم حصر هذا

المفهوم في مستوى الصور، فدرس التشبيه والاستعارة بحسب علاقات المشابهة، ودرس المجاز المرسل والمجاز العقلي بحسب علاقات المجاورة.

ولعل أهم ما يمكن أن نوجهه من نقد لهذا الجزء من الدراسة، هو أن علاقات المشابهة والمجاورة عند جاكبسن أمران يرتبطان بنظرية عامة لديه هي نظرية المستويات. أي أن هذه العلاقات بنوعها تنطبق على الخطاب الشعري في مجمله، فتشمل المستوى الصوتي، والمستوى المعجمي، والتركيب، والدلالي. ثم تنطبق على ما يسمى بالغلاف التخيلي للنص الشعري، أي على التركيب البلاغي داخله.

وإنلك فإنه لا يمكن استخدام مفهوم المشابهة والمجاورة على مستوى واحد دون غيره من المستويات، لأن في ذلك نوعاً من الاجتزاء النظري الذي قد يذهب بمفهوم الصرامة العلمية، إذ من شروط هذا المفهوم شرط الشمولية الذي قد يتعدم في حال عدم الأخذ به شرط آخر هو عدم التناقض. أي أنه حين نقصر على أخذ مفهوم واحد من نظرية معينة، نكون مضطرين إلى استعارة عدة مفاهيم من نظريات مختلفة، فنسقط في التناقض، وهو ما قد يؤدي إلى التخلي جملة وتفصيلاً عن شرط الصرامة.

ولإقامة الدليل على أن علاقات المشابهة والمجاورة علاقات كلية عند جاكبسن يمكننا أن نحلل البيت التالي:

تَحِيْطُ بِهِ كَالنَّمْلِ فِي الْبَرِّ خَيْلُهُ
وَتَمَلُّ أَفَاقَ الْبَحَارِ مَرَاكِبُهُ

حيث نلاحظ:

- ١ - أن المشابهة الصوتية قائمة على حروف:
 - اللام الذي ترد في البيت خمس مرات.
 - الراء والباء اللذين تردا أربع مرات.
- ب - أن هذا التشابه الصوتي قد بلغ أقصى درجاته في المقطعين الصوتيين: لُبْرُ - لُبْحَارِ.

ج - أن هذين المقطعين قد بلغا الحد الأقصى من المجاورة التي تقوم عند جاكبسن على التضاد والتضاد، إذ بالرغم من تشابههما الصوتي الكبير والواضح، فإنهما ينطويان على تضاد معجمي حاد وواضح هو الآخر:

الْبَر ≠ البحار (أو البحر).

د - وكذلك الأمر فيما يتعلق بالتركيب النحوي لشطري البيت، إذ يقوم كل واحد منهما على جملة فعلية تبتدئ بفعل مضارع، وتنتهي عناصرها التركيبية بنهاية الشطر الشعري الذي تنتظم في إطاره. ولكن الجملة الأولى تؤدي معنى الإحاطة، في حين أن الجملة الثانية تؤدي معنى التفرق والاتساع والتشتت.

هـ - والشيء نفسه فيما يتعلق بالمجال التخيلي للبيت، إذ نلاحظ أن النمل والخيل والمراكب تنطوي على تشابه واضح عقدت في إطاره مطابقة تخيلية بين النمل والخيل على أساس الكثرة، ثم الحقت بهما للمراكب على هذا الأساس أيضاً، ثم على أساس أنها من جنده.

ولكن المجاورة بين هذه العناصر تكمن في أن النمل من الهمَج وأن الخيل من الحيوان في حين أن المراكب من الجماد.

وعند هذه الحدود نقف من هذه الدراسة أملين أن يكون الهدف من تبين سماتها المميزة قد تحقق بما فيه الكفاية، ونعني بذلك أن شرط الصرامة العلمية الذي لابد من توافره في تحقق أو انبثاق القراء التاريخيين قد وصل إلى حدوده القصوى فيما يتعلق بشعر شوقي خاصة، وبالشعر التقليدي عامة. هذا الشعر الذي أصبح لدى محمد الهادي الطرابلسي حركة حيوية وإبداعية لا يمكن تصنيفها ضمن التقليد، بنحو ما لا يمكن تصنيفها ضمن تيارات التجديد الحدائي. إذ لا نستطيع أن نقول: إن شوقي شاعر تقليدي، كما لا نستطيع الزعم بأنه شاعر حدائي. وهو ما قاد الباحث وفق الصرامة العلمية التي قيد بها نفسه إلى أن يؤكد أكثر من مرة بأن الشاعر (التقليدي) المعاصر لا بد له من أن يخالف القدماء والمحدثين في أن واحد.

وكل ذلك من خلال منهج أسلوبى وإحصائى واضح المعالم وبقىق فى مستوى المقومات، ثم صلب فى مستوى التطبيق والنتائج العامة.

٢ - البحث عن النسق،

إن البحث عن النسق شرط أساسى من شروط حياة النص. إذ لا يمكن لنص معين أو مجموعة نصوص أن تحيا بمفردها. أى أنه بإمكانها أن تنعزل، فينبثق عن هذا الانعزال قارئها التجريدى، من خلال الدهشة الجمالية، ومن خلال القراءة الاستيعابية. ولكن هذا الانعزال لا يمكنها من مجاوزة أنظمتها الدالية المستقلة، وبنياتها المركزية، لتصبح نصوصاً تاريخية بالمعنى الإبداعى والجمالى لهذه الكلمة. ولذلك فإنها تظل دائماً معبرة عن أنظمتها وبنياتها المركزية، تحيل على صاحبها وعلى عصرها دون أن نتقنا على الشاعر الكبير وعلى الإبداع الفنى الذى نندش بإزائه فى كل عصر أو بيئة. إن المتنبي كان سيكون شاعراً عادياً لو لم يملا الدنيا ويشغل الناس. وكذلك أبو تمام، لو لم يكن إمام مدرسة البديع، لما شرحه الصولي والتبريزي والمرزوقي والأعلم الشنتمري. إن النسق العام للنص هو ما يجعله - داخل القراءة التاريخية - مدرسة أو تياراً أو حركة. بل إن هذا النسق هو ما يبعده عن استقلاله الخاص، ليجعل منه أثراً إنسانياً خالداً. أى إبداعاً فنياً يكشف عن نظام دلالي يجاوز بنياته المركزية، ليعبر عن بنيات مخالفة لها، تنشأ عن عصور لاحقة، أو تضرب بجذورها فى عصور غابرة.

ولذلك فإن الذين ازبدوا القصيدة التقليدية، وأرادوا لها أن تكون مجرد شعر ماضوي تغلب عليه الصنعة والتكلف، وتغيب عنه التجربة والمعاناة، كانوا وما يزالون بإزاء مفارقة خطيرة لم يستطيعوا تفسيرها إلى اليوم. وأعني بذلك أنهم يحتارون أمام الشعراء الكبار الذين يمثلون هذه القصيدة فى أقوى صورة لها: إنهم تقليديون، ولكنهم شعراء مبدعون. ويتلخص هذه المسألة - بحسب رأيي - فى أن هؤلاء الشعراء يعيشون داخل نسق معين، ويكتسبون صفة الشاعر من داخل هذا النسق. فى حين أن النقد الذى يوجه إليهم على أساس أنهم تقليديون بالمعنى السلبي لهذه الكلمة، نقد ناشئ ومتطور من خارج النسق. إنه نقد يعكس شعرية الناقد أكثر مما يمثل شعرية المبدع.

صحيح أننا ما زلنا إلى اليوم نفتقر إلى نظرية الشعر الذي نسميه شعراً تقليدياً، وأننا في مقابل ذلك نمتلك مواقف ومنظورات متعددة ومتنوعة تحاول أن تقيم نظرية لهذا الشعر من خارج نسقه. ولكن هذا لا يمنع من التساؤل المبدئي عن نسق القصيدة التقليدية، ومن التمييز بين هذا النسق وبين رؤيتنا الخارجية لما نعتقد سلفاً أنه مجموع مقومات هذه القصيدة.

إن أحسن من يمثل هذه السمات الثلاث التي أشرنا إليها، أعني: المفارقة، والبحث عن النسق، ثم الرؤية الخارجية هو الدكتور محمد بنيس في كتابه: «الشعر العربي الحديث: بنياته وإبدااته» إذ كرس الجزء الأول من هذا الكتاب للتقليدية فوجد بين بعض أقطابها في العالم العربي، ورأى أن هؤلاء الأقطاب يعكسون نموذج القصيدة التي تمثل الزمن الدائري، زمن دورة الشمس، حيث «يتحول الحاضر إلى ماض يستعاد، ماض متخيل حتماً، لأنه أمام حاضر الماضي لا ماضي الحاضر، وهما معاً متعارضان في التصور والتحقيق»^(٣٧).

١- المفارقة:

إن المفارقة التي مثلها طه حسين في زمن الدهشة وزمن القراءة الاستيعادية، أصبحت أكثر حدة مع الشاعر محمد بنيس ومع زمن القراءة التاريخية. ذلك أن طه حسين كان بإزاء نصوص متفرقة يقرأها فيرى أن صاحبها شاعر تقليدي، لا شخصية له، يتأثر خطي القدماء، ويعيش زمنهم، فيغيب في الماضي العربي البعيد، ويتناسى أنه لا يمكن أن يكون أباً تمام والبحري وابن زيدون والبوصيري، ثم يستطيع أن يقول عنه الناقد أو القارئ: إنه شوقي، شاعر مصر في العصر الحديث، ولكن طه حسين وهو يؤكد كل ذلك، يعترف غير مرة بأن هذا الشاعر الذي قلد القدماء، استطاع أن يكون مقلداً ومبدعاً في الوقت نفسه، أي شاعراً معاصراً، ضيق الخناق على نفسه، فانخرط في القوالب التقليدية، ووضع لنفسه حدوداً تفريضية هي نفسها حدود القدماء، ثم كان شاعراً كبيراً.

وهي مفارقة ستتسع دائرتها مع القراءة التاريخية ومع جعل شوقي متنبياً لنسق شعري عام ومستمر عبر الزمن، عام من حيث بنيته، ومستمر من جهة صراع حاد سيفرض على أقطابه الجدد تحديات في مستوى المنظور الذي سيظل تقليدياً كما أريد له أن يكون، وفي مستوى التحققات المختلفة التي ستظهر في مجموع مناطق الشعر العربي.

يقول بنيس:

«واتسعت البداية لتتحول إلى مشهد يمتد عبر المراحل والأطراف، فلا يتوقف في زمنية تعثر على نهايتها مع فعل شعري مضاد في الفترات اللاحقة، سواء أكان المعلن عنها هو جبران خليل جبران، أم مدرسة أبولو، أم بدر شاكر السياب، أم مجلة شعر، أم مجلة مواقف. إن المشهد، على عكس المخفي، يحفظ السلالة ويوسع دائرة القرابة. لم يكن نقد مدرسة الديوان لحافظ وشوقي ليقوّض فتنة التقليدية. فالجواهري يعلن عن تجدد البداية واتساعها، وإن كان جبراً إبراهيم جبراً يطلق عليه صفة «أنت آخر الفحول» فإن استثمارية المشهد التقليدي ستتناكد مع الجواهري ذاته، فيما هي تنبثق مرة أخرى من صيحة البردوني، هذا اليميني القاسم من بين الجبال المسننة.

وتكون الثمانينيات ذهاباً نحو التقليدية في أكثر من منطقة عربية، حيث المهرجانات الشعرية في المشرق والمغرب معاً تفتن بتماسك التقليدية وانغراسها في اللاوعي الجماعي»^(٤٠)

إن أول سمة من سمات المفارقة التي يعيشها محمد بنيس في حدة هادئة ومستكنة، ثم مستسلمة لأمر واقع لا نستطيع رفضه إلا في المستوى النظري وينوع من اللجاجة المتفخخة، تكمن في تصريحه المضاد للزمن الدائري. وذلك لأن «الامتداد عبر المراحل والأطراف»، واللا توقف يقتضيان انفتاح الدائرة وإمكانات التجدد ولو داخل شروطها.

ويبدو أن وعينا للزمن، وأنه لا بد من أن يعتمد من الماضي إلى الحاضر، هو السر الكبير في ربط التقليدية بالقدم والعتاقة. وهو أمر كنا قد أشرنا إليه في بداية هذه

الدراسة، حيث تبيننا بأن النموذج قد يتجه من الحاضر إلى الماضي، فيمكننا من أن نعيد النظر في مقومات قد تنتمي إلى هذا الماضي دون أن تتخذ صيغة البنية. وذلك أمر شوقي في إسلامياته وفي حكاياته على لسان الحيوان ثم في مسرحه الذي أثر كثير من النقاد أن يعتبروه شعراً غنائياً ممسرحاً، وكذا في أشعاره التاريخية. إنها قصائد ترسم معالم النموذج الفني الذي لا نستطيع تحريكه من الماضي إلى الحاضر إلا بكثير من التمثل.

والسمة الثانية من سمات المفارقة تكمن في الدهشة الجمالية بإزاء القصيدة التقليدية، وهي دهشة عبّر عنها محمد بنيس بمصطلح يدل على حدة المفارقة، ونقص ذلك مصطلح «الفنّة». أي فنّة التقليدية التي لا نمتلك بإزائها إلا أن نفتن! إننا في الوقت الذي قد نرفض فيه التقليدية في مستوى الوعي النظري وفي مستوى الممارسات الشعرية التي أرادت أن تقوم على ما تعتبره في كل مرحلة انقراضاً لها، نظل مندهشين أمام تحفاتها المتجددة ومفتنين بإبداع أقطابها الذين ما فتئوا يفاجنونا بتواصل حلقات زمنهم الممتد من الماضي إلى الحاضر ومن الحاضر إلى الحاضر ثم من الحاضر إلى الماضي. إنه زمن الفنّة الجمالية الذي يصح اعتباره زمناً حلزونياً. هذا الزمن الذي عبّر عنه بنيس بتجدد البداية، وفي ذلك تكمن السمة الثالثة من سمات المفارقة.

إنه في الوقت الذي نعتبر فيه القصيدة التقليدية قصيدة سكنوية ومحتطة يفاجننا قطب من أقطابها الكبار بطاقة إبداعية كامنة في هذا الذي نسميه تقليداً، يفجرها من جديد، ويبعث الحياة فيما نعتقد أنه انتهى وتهافت أو أصبح انقراضاً. وعبثاً نحاول أن نقيم صروحاً على هذه الانقراض، فنكتسب شرعية الإبداع التي قد يعترف بها الشاعر التقليدي دون أدنى حقد أو تسلط ثم سرعان ما نكتشف أن صروحنا قد انبثت بإزاء عنقاء أسطورية تحترق من رمادها وتتبعث عذراء بكرأ تدعونا إلى غواية جديدة وإلى مجهول لا نعلم مداه. إننا في حضرة الفنّة مع الجواهري والبرديوي والبرادعي والحلوي، وغيرهم كثير.

السنا بصدد الزمن التاريخي وقد تحول إلى زمن للدهشة. أكاد أجزم بأن القصيدة التقليدية وحدها هي القادرة على هذا الانصهار الزمني الخارق. إنها القصيدة التي تحول الزمن الأفقي إلى زمن عمودي بامتياز.

إنها قصيدة التماسك، وتلك هي السمة الرابعة من سمات المفارقة التي نعاني منها مع الشاعر والباحث محمد بنيس. إننا ضد هذا التماسك ومعه في أن واحد، من طه حسين إلى مهرجان المريد سنة خمس وثمانين، ومن العقاد وجبران ومدرسة أبولو والسياب إلى الجواهري، ثم من أدونيس ومحمد بنيس إلى القصيدة التقليدية المعاصرة وهي تطلع علينا من كل منبر شعري قد يعاديه ويفتن بها. إنه تماسك القصيدة وتماسك الفتنة. تماسك جعل من البردوني واحداً من أكبر الشعراء العرب على مر العصور، والكلاسيكي المعاصر أشد المعاصرة^(٤١).

ب- البحث عن النسق،

إن قراءة الدهشة والقراءة الاستيعابية اللتين انصبّت جهودهما حول القصيدة التقليدية، لم يستطيعا تكوين نسق منسجم لهذه القصيدة. نعم إنهما انشغلا بهاجس البحث عن هذا النسق، ولكنهما لم يستطيعا بلوغه على أساس بناء المكونات ثم تحديد البنية باعتبارها علاقات مختلفة ومتبادلة بين هذه المكونات.

ولقد أتى هاجس البحث عن النسق إلى ثلاث نتائج نستطيع إيجازها فيما يلي:

١ - الاضطراب في تحديد المكونات: ونقصد بذلك اضطراب أنواع التساؤل حول المكوّن الإيقاعي والمعجمي والتركيبي والدلالي.

فمرة يكون الوزن والقافية مأخوذين من القدماء، ومرة يكونان تجديداً وإبداعاً بالرغم من هذا الأخذ.

ثم تكون الوحدات المعجمية مستعارة أو مسروقة، وجديدة تعكس سمات التجربة الحقة والمعاناة.

وقد يكون البيت أو المقطوعة والقصيدة من صميم التركيب العربي القديم، ثم قد تكون هي نفسها مكونات لتركيب إبداعي ذاتي ومستحدث.

أما الأنظمة الدلالية فقد تكون هي نفسها أنظمة القدماء، وقد تكون محض تخيل من صميم العصر ولبّ التجربة الذاتية.

ب - الانكفاء على أنساق القصيدة العربية القديمة: وهي مسألة امتدت من طه حسين وزكي مبارك، لتتسع رقعتها فتشمل شعراء كثيرين غير شوقي، تناولهم باحثون متعددون على أساس أنهم جميعاً امتداد لتلك الأنساق وانعكاس لجمل معطياتها. وهو ما أدى إلى نتائج مغلوبة لم تزد على أن جعلت موسيقى شوقي كوسوسة الحلبي، وطبع حافظ إبراهيم شبيهاً بسليقة المتنبي، وفروسية البارودي شبيهة ببطلولات أبي فراس الحمداني، والجواهري آخر الفحول. ويتلخص الاعتراض على كل ذلك في التساؤل عن نسق القصيدة التقليدية المعاصرة، في ضوء نظرية عامة لهذه القصيدة، تحدد مكوناتها، وتسير أغوار العلاقات المتبادلة بين هذه المكونات. وذلك لأنه لا طائل وراء ربط علاقات مجهولة بين كل شاعر معاصر وكل شاعر قديم، لأن القدماء أنفسهم لم يفعلوا ذلك، وكأنهم كانوا يحاولون باستمرار اعتبار كل شاعر، إنما هو مبدع كبير داخل نسق خاص. قد يخضع هذا النسق للتحقيب، وقد يجاوزه إلى الطبقة، أو المدرسة والتيار. فلماذا لا نتساءل اليوم عن نسق القصيدة التقليدية أو أنساقها إن أمكن؟.

ج - محاولة الانفتاح على الآداب الغربية: وهي محاولة بداها طه حسين، واستمرت مع محمد مندور وغيره ممن حاولوا دراسة القصيدة العربية الحديثة في ضوء اتجاهات الأدب الغربي. وقد أدى ذلك إلى اعتبار شعراء العرب كلاسيكيين أولاً، ثم رومانسيين فيما بعد، فواقعيين، ثم قصصيين وغنائيين وشعراء مسرح... إلخ.

وهو أمر لا اعتراض عليه إذا كان المقصود منه تأسيس أدب مقارنة يدرس المعطيات في ضوء المقارنة، ثم لا يتعدى ذلك - وهو ما قد وقع - لاعتبار الشعر العربي

الحديث في مجمله انعكاساً غير مشروط لمدارس الغرب وتياراته، وهنا نعود لنؤكد أن المقارنة لا بد لها من أن تكون بين الأنساق والأنظمة الدلالية والبنيات.

إن الأستاذ محمد بنيس حاول مجاوزة كل ذلك بدءاً بالمصطلح وانتهاء إلى الخطاب.

وتفصيل ذلك أنه رفض مصطلح: الكلاسيك، والبعث، والإحياء، ثم قبل مصطلح الاتباع على مضض، وأقر مصطلح التقليد.

وفي هذا الرفض والقبول يصح أن نقول: إنه أراد أن يبحث للقصيدة التقليدية عن نسق داخلي. ذلك أن (الكلاسيك) هو فولتير ورأسين وكورني، أما شوقي والجواهري فشبه آخر لا محالة.

ثم إن البعث والإحياء ارتباط حتمي وغير مشروط بامرئ القيس والأخطل وأبي تمام... إلخ.

نعم إن دائرة القرابة قد تتسع لتشمل هؤلاء وغيرهم، ولكنها دائرة قد أصبحت لدى كثير من الباحثين، وفي جميع مناطق العالم العربي دوامة تغيب الشعراء، وتعمل على مسخهم لتجعل منهم في آخر المطاف دواجن مستنسخة داخل (تراث) أريد له هو أيضاً أن يكون آلة للاستنساخ. إننا بهذا الرفض للإحياء والبعث نصبح بإزاء قمع شامخة للإبداع العربي المعاصر.

لقد أدى هذا التساؤل عن النسق الداخلي للقصيدة التقليدية بمحمد بنيس إلى اعتبارها برنامجاً شعرياً صريحاً للحدثة العربية، تلتها وراكبته برامج أخرى من صميم الإبداع الفني الذي اتجه للاستفادة الإيجابية من برامج شعرية متعددة انفتحت بإزاء توجهين اثنين هما: التراث العربي القديم، ومُجَمَّل معطيات التراث الإنساني القديم والمعاصر. وكل ذلك في سبيل إثبات استقلال ذاتي موصول بغيره من أنواع الاستقلال التي أعلن عنها الآخر الذي سيصبح في هذه الحال: المكتني وفولتير في آن واحد.

والشرط الأساسي للنسق تحديد مكوناته.

ويبدو أن أول ما شغل بنيس من هذه المكونات هو الإعلان عن البرنامج التقليدي - صراحة أو ضمناً - من طرف اقطابه في العالم العربي برمته. وهو ما جعل التقليد مدرسة جديدة. وهنا يكمن الاختلاف الجذري بين الذين مثلوا هذه المدرسة وبين ثلاثة توجهات كبرى لا نستطيع بأي حال من الأحوال تصنيفها ضمن هذا الذي سنسميه - إن حقاً أو باطلاً - مدرسة تقليدية. وأعني بذلك:

أ - التيارات الشعرية التي عرفها الأدب العربي القديم،

إن الذين يزعمون أن الرّصافي والبارودي وشوقي والجواهري وابن إبراهيم شعراء مقلّدون، ثم يقصدون بذلك أن التقليد استنساخ مطابق للأصل، يجعلون من هذا المصطلح كلمة اعتبارية لا تدل على شيء، فيؤدي بهم ذلك حتماً إلى أن يلحقوا تياراً إبداعياً جديداً بتيارات قديمة ومفرقة في التاريخ حتى لا نستطيع ادعاء حدود نشأتها الأصلية ومعالماً نمانحها الأوليّة. وإلا سنسقط في مبحث السرقات كما أراد أن يبينه بعض الذين تحاملوا على أبي نواس وأبي تمام والمتنبي. فلا أصالة إذن ولا إبداع، سوى ما يتعلق ببعض الجاهليين إن أمكن ذلك.

ب - التيارات القروية،

وعلى عكس هؤلاء الذين ربطوا المدرسة التقليدية المعاصرة بالنموذج العربي القديم ربطاً ألياً وسطحياً، أراد نقّاد آخرون ربطها بالكلاسيكية في صيغتها الفرنسية، فسَمَوْها بعثاً وإحياء ونهضة، على غرار ما فعله الأوروبيون في بعثهم أو إحيائهم لمقومات الحضارة اليونانية. ولعل في ترجمة مصطلح: Renaissance ما يكفي لإقامة الدليل على هذا الربط الذي سيبدو أكثر إجحافاً ومسحاً من الربط السابق. وهنا لا بد من أن نتساءل عن علاقة الجواهري وابن إبراهيم بفولتير وراسين ومونتيسكيو؟ وقد نشأ الأول في النجف وترعرع الثاني في صفوف طلبة القرويين.

ثم لماذا نصرّ على اعتبار شوقي شاعراً كلاسيكياً وهو متأثر في شعره التاريخي بفيلسوف هيجو، وفي قصصه على لسان الحيوان بلافونتين، وفي مسرحه بحكايات الحب والبطولة التي لا علاقة لها بالآلهة والقدر؟

ج - التيارات التي نشأت في تداخل مع المدرسة التقليدية، ثم انفصلت عنها لتبني توجهاتها المستقلة:

وأعني بذلك مدرسة أبولو، ومدرسة المهجر، ثم التيار الرومانسي في العالم العربي، وكذا تيار الشعر الحر في أولياته.

إن تداخل هذه التيارات في جعلها مع المدرسة التقليدية، وكذا تداخل المدرسة التقليدية مع مجمل هذه التيارات أمر لا مجال إلى إنكاره. فكم قصيدة لشوقي ذات مسحة رومانسية، وكم قصيدة للرومانسيين ذات طابع تقليدي. كما أن للجواهري بعض الشعر الحر، وبعض أصحاب الشعر الحر قصائد ذات إهاب تقليدي. ولكن المهم ليس هو هذا وذاك، وإنما هو أن هذا الذي نسميه تقليداً، إبداع فني من صميم عصره، ذو جذور تراثية، وانفتاح على الغرب، ثم تفاعل مع التيارات الشعرية التي نشأت معه أو في فترة قريبة منه.

ولذلك فإننا بصدد نسق شعري مستقل عن غيره من الأنساق ومتفاعل ومعهما. والسؤال المطروح: ماذا تقلد المدرسة التقليدية؟

إن الإعلان عن برنامج صريح أو ضمني من طرف أقطاب هذه المدرسة يجعلها تياراً شعرياً مستقلاً بذاته، أي نسقاً إبداعياً مخالفاً لغيره من الأنساق: قديمة كانت أو جديدة.

ومن مكونات النسق التي بحث عنها بنيس مفهوم الشعر والشاعر. وقد تمّ له ذلك من خلال تأمل مقدمتي ديوان البارودي وديوان شوقي.

يقول البارودي:

وبعد، فإن الشعر لمعة خيالية يتألق وميضها في سماء الفكر، فتنبعث أشعتها إلى صحيفة القلب، فيفيضُ بلااتها نوراً يتصل خيطه بأسلة اللسان، (...)

تكلّمتُ كالماضين قبلي بما جرّت

به عادة الإنسان أن يتكلّم

فلا يعتدّني بالإساعة غافل

فلا بدّ لأبني إليك أن يتسرّتم

فنتسامل في اتفاق واختلاف مع الأستاذ محمد بنيس عن علاقة دلعة الخيال،
وصحيفة القلب، وابن الأيكه بالكلام الموزون، المقفى، الذال على معنى»^(٤٢).

ويقول شوقي:

«اشتغل بالشعر فريق من فحول الشعراء جنوا عليه وظلموا قرائحهم النادرة
وحرموا الأقوام من بعدهم. فمنهم من خرج من فضاء الفكر والخيال وبخل في مضيق
اللفظ والصناعة. وبعضهم أثر ظلمات الكلفة والتعقيد على نور الإبانة والسهولة. ووقف
آخرون بالفريض عند القول المأثور القديم على قديمه...»^(٤٣).

وهو كلام واضح يرفض شوقي من خلاله الصناعة والكلفة والتعقيد والقديم...

ولذلك فإن هذا المفهوم وحده كافٍ لإخراج (التقليديين) من هذا الذي أريناه
معسكراً للتقليد، وإدخالهم ضمن زمرة المبدعين الكبار الذين لا بد لهم من أن يوفروا
لأنفسهم شرط الحرية حتى يكونوا جديرين بهذا اللقب الذي تمنحهم إياه أجهزة
القراءة التاريخية.

إن هذه الحرية وحدها هي الكفيلة بجعل الشاعر شاعراً، يقول البارودي:

«لقد كنت في ريعان الفتوة، واندفاع القريحة بتيار القوة، الهج به [الشعر] لهج
الحمام بهديله، وأنس به أنس العديل بعديله، لا تنزعاً إلى وجه انتويه، ولا تطلعاً إلى
غنم احتويه، وإنما هي أغراض حركتني، وإباءً جمع به، وغرام سال على قلبي، فلم
أتمالك أن أهبت، فحركت به جرسني، أو هتفت فسرّيت به عن نفسي».

ويقول الشاعر:

«الحاصل أن إنزال الشعر منزلة حرفة تقوم بالمدح ولا تقوم بغيره تجزئة يجلّ
عنها، ويتبرأ الشعراء منها، إلا أن هناك ملكاً كبيراً ما خلّقوا إلا ليتقنوا بمدحه ويتقنوا
بوصفه، ذاهبين فيه كل مذهب لأخذين منه بكل نصيب. وهذا الملك هو الكون، فالشاعر
من وقف بين الثرى والثريا، يقَلَبُ إحدى عينيه في النثر ويجعل أخرى في الذرا، يأسر
الطير ويطلقه، ويكَلِّم الجماد وينطقه، ويقف على النبات وقفة الطلّ، ويمرّ بالعرء مرور

الويل. فهناك ينفسح له مجال التخيل ويتسع له مكان القول...^(٤٤) ومعناه بالنسبة إلينا أن النموذج حاضر، فلا مجال لإنكاره. ولكن الذات المبدعة والتجربة تنازعانه السلطة وتحاولان إزاحته عن أن يكون نموذجاً صلياً ومتسلطاً حتى لا مجال الحرية.

ويبدو أن هذا الصراع المتوافق مع النموذج، هو الذي يحرك المدرسة التقليدية، ويؤسس نسقها الخاص والتميز، وإن ظهر لكثير من النقاد والباحثين في صورة خضوع مطلق للماضي وتوافق كلي معه.

بإمكاننا إذن أن نستخلص بأن الشعر عند (التقليديين) إبداع وبأن الشاعر مبدع. ولذلك فإن النسق الذي أسسوه، ثم تحركوا في إطاره، نسق سيشغل في حرية مطلقة دونما حدود للمكان والزمن.

ففيما يتعلق بجغرافية الشعر التقليدي، سنلاحظ لا محالة أن هذا الاتجاه قد ازدهر في مجمل مناطق العالم العربي، دونما أي تمييز بين جهة وأخرى، اللهم إلا فيما يتعلق بالتفوق الكمي أو الكيفي لدى هذا الشاعر أو ذاك. وهذه مسألة أخرى لا تهمنا في هذا المقام بقدر ما يهمننا التأكيد على أن نسق القصيدة التقليدية قد اشتغل في حرية تامة وبفعالية قوية كما هو الشأن بالنسبة لكل تيار فني يجاوز حدود التأسيس ويطمح إلى آفاق الممكن.

ولقد وفق الدكتور محمد بنيس إلى أبعد حد ممكن حين تتبع جغرافية هذا النسق، فسلك البارودي وشوقي والجواهري ومحمد بن إبراهيم في منظومة واحدة لم يوفق إلى إدراك أبعادها وممكناتها أغلب من بحث في هذا الموضوع قبله.

وفي تكامل تام وحيوي مع هذه الجغرافية الشاسعة لم يكد يحدد بنيس للمدرسة التقليدية أي زمن متوقف، بل تحدث عن الجواهري وهو ما يزال على قيد الحياة، وأشار إلى البردوني، ثم ترك الباب مشرعاً لإمكانات إبداعية جديدة داخل التيار التقليدي. ولذلك فإن حدود الزمن والمكان تظل من هذا المنظور العلمي الناضج والواثق من نفسه حدوداً مشرعة وثابتة، تضمن الحرية والتفاعل والتنوع، في وقت أراد فيه كثير من الكتابات المنهاتة إسكات هذا الصوت أو ذاك، أي إسكات صوت الإبداع الفني في نهاية الأمر.

ج - الرؤية من الخارج،

إن أسمى ما تعاني منه المدرسة التقليدية هو دراستها وتقويمها أو وصفها من الخارج. أي بعدم استحضار نسقها الداخلي لإجلاء كل مقوم من مقومات القصيدة التي تنتجها. نعم إن هذه المسألة قد تعمم لتصبح مشكلاً عويصاً ما يزال يعاني منه الشعر العربي برمته. ذلك أنه شعر ارتبط في مجمله ببلاغة القراءة بدلاً من أن يرتبط ببلاغة الإبداع. ولكننا نلاحظ داخل هذه المسألة الكبرى بأن جلّ المدارس الأدبية التي نشأت بعد المدرسة التقليدية، مدارس جمعت بين الإبداع الفني ودراسة هذا الإبداع في الوقت نفسه. ولا أدلّ على ذلك من مدرسة الديوان والمدرسة الرومانسية اللتين خاضتا صراعاً لإثبات هويتهما الإبداعية. في حين أن الشعراء التقليديين قلماً يتحدثون عن مفاهيمهم التي بدت واضحة لديهم فآثروا الصمت النقدي، ليركوا المكان للنقاد ودارسي الأدب. ومن هنا ترسخت بإزاء إنتاجهم بلاغة القراءة.

ومما ترتب على ذلك أن خصومهم خلطوا بين الإبداع وقراءة الإبداع ليجعلوا من الشعر «كلاماً موزوناً مقفياً». وصناعة أو حرفة ذات قواعد وتقاليد لا يجوز بأي حال من الأحوال خرقها أو عدم احترامها. بل كلما كان الشاعر متقناً لهذه القواعد ومحترماً لهذه التقاليد، كان صانعاً ماهراً وصاحب حرفة مجوداً...

ولعل استحضار مفهوم الشعر والشاعر عند البارودي وشوقي - وهو ما لخصنا فيه القول قبل قليل - ما يكفي لإقامة الدليل على أن هذا التوجه قد خضع لكثير من الخلط والتحامل. خاصة إذا أضفنا إلى ذلك بأن خصوم التقليدية قد أرادوا احتكار مفاهيم من مثل: التجربة والمعاناة والإبداع الذي يقتضي خرق القواعد والذات الشاعرة... وغير ذلك مما روجوا له، ثم جعلوه مرتبطاً ارتباطاً حتمياً بتوجهاتهم الفنية. ويبدو أن الأستاذ محمد بنيس قد حاول الابتعاد عن هذا التوجه، ليرصد معالم المدرسة التقليدية عبر مؤشراتنا الداخلية. وذلك بهدف مجاوزة الصراع ضدها ثم وصفها على أساس أنها أول تجربة للحداثة الشعرية في العالم العربي.

يقول: «هي باختصار أزمة البيت التي تفضح أزمة المفهوم. وما هو الشعر التقليدي الذي عرف بإخلاصه للنموذج القديم، وللنمط الأولي للبيت حسب (لوتمان)

يخرج هو ذاته على هذا النمط الأولي، ولا نجد اللبابة الكافية للتستر عن هذا الخروج! إنَّ هذا النموذج القديم مَرَّ بإبدالات من القصيدة إلى الموشَّح، ومن الموشَّح إلى ما يمكن تسميته بالقصيدة البيعية، التي ما يزال يكتب محمد بن إبراهيم قصيدة على غرارها هي «الشطرنج الناطق» ولا يتَّسع مفهوم البيت عند العرب القدماء لاستيعابها، وما زلنا ساكنين عن القصيدة البيعية»^(٤٥).

وكم كنت أتمنى أن يدرس الأستاذ محمد بنيس الشعر المسرحي عند شوقي في ضوء الإبدالات التي يشير إليها، حتى تتمكن من رصد الخروج على النمط الأولي للبيت، باعتباره نمطاً مرتبطاً ببنية الثقافة الشفوية، وفهم الأنماط المخالفة له على أساس أنها ذات بعد إيقاعي يتمازج فيه السمعي بالبصري داخل المدرسة التقليدية نفسها.

وبالرغم من ذلك فإن بنيس يكاد يتفرد بخلطة مفهوم البيت من داخل المدرسة التقليدية نفسها، في وقت اعتبرت فيه هذه المدرسة المخلص الأكبر لنمط البيت.

إن دراسة المسرح الشعري عند شوقي ربما تمكَّن من إدراك مدى التغيرات التي طرأت على البيت التقليدي من داخله، وهو ما قد يمكَّن في مرحلة لاحقة من إدراك مدى الاختلاف الجوهرى بين النموذج القديم والنموذج الجديد للقصيدة العربية في مجملها، لا في حدود ما يسمى مضموناً أو محتوى، بل في هذا الاختناق الكبير الذي حاولنا حصرها ضمنه، أعني قوالب الوزن والقافية واللفظ والمعنى وما أشبه ذلك من مفاهيم جزئية ومفروضة على النص من خارجه.

إلى هذه الحدود نقف، لنؤكد من جديد بأن نسق القصيدة التقليدية، نسق جديد في الأدب العربي، نسق أعاد الشرعية الإبداعية للنموذج القديم، فاقترب منه ليبتمد، وقَّده ليجدد، ثم حاول تأصيل الذات الإبداعية في تفاعل كبير مع الذخيرة الفنية، وفي تصادم مع تحنيط هذه الذخيرة وتفكيكها في أن واحد.

إن التقليدية باختصار ليست قضية تقليد، بقدر ما هي تجديد للأصل وإعادة لإشعاعه وتماسكه وفننته في إهاب مستحدث وصورة قديمة - جديدة.



الهوامش

- ١ - Lector in Fabula - P.7
- ٢ - Pragmatique pour le discours littéraire - p.18
- ٣ - انظر المختارات الشعرية وأجهزة تلقيها عند العرب - إبريس بلمليح ص. ٢٧٩ فما بعد.
- ٤ - Esthétique de la réception et communicaion Littéraire - in - Critique No 413 1981 - p.1117
- ٥ - المصدر نفسه - ص ١١٢٤.
- ٦ - حافظ وشوقي - ص ١٧٦.
- ٧ - المصدر نفسه - ص ١٩٦.
- ٨ - العمدة - ج ١ - ص ٩٠.
- ٩ - حافظ وشوقي - ص ٤٦.
- ١٠ - الصنائع - ص ٥١.
- ١١ - حافظ وشوقي - ص ١٩ - ٢٠.
- ١٢ - م - ص ٢٩.
- ١٣ - م - ص ١٧٦.
- ١٤ - م - ص ٢٠.
- ١٥ - م - ص ١٢.
- ١٦ - م - ص ٩٠ - ٩١.
- ١٧ - م - ص ٩٨.
- ١٨ - م - ص ١٩٦.
- ١٩ - م - ص ٥٠.
- ٢٠ - م - ص ٩٠.
- ٢١ - م - ص ٤٢.
- ٢٢ - الموازنة بين الشعراء - ص ٦١.
- ٢٣ - م - ص ١١٢.

٢٤	-	من - ص ١١٢
٢٥	-	من - ص ١٢٢
٢٦	-	من - ص ١٢٢
٢٧	-	حافظ وشوقي - ص ٤٦
٢٨	-	من - ص ١٠٤
٢٩	-	من - ص ١٠٢
٣٠	-	من - ص ٤٢
٣١	-	من - ص ٩٤
٣٢	-	من - ص ٩٥
٣٣	-	من - ص ٩٥
٣٤	-	الموازنة بين الشعراء - ص ١٢٢
٣٥	-	خصائص الأسلوب في الشوقيات - ص ٣٧.
٣٦	-	من - ص ٥٢
٣٧	-	من - ص ٧٢
٣٨	-	من - ص ١٢٧
٣٩	-	الشعر العربي الحديث: بنياته وإبدالاتها - ج ١ - ص ٨٢
٤٠	-	من - ص ٧٤
٤١	-	من - ص ٧٤ - هـ ٣
٤٢	-	من - ص ٧٩
٤٣	-	من - ص ٨١
٤٤	-	من - ص ن
٤٥	-	من - ص ١٢٥

قراءة
القصيدة الرومانسية

د. سالم عباس خداده

قراءة القصيدة الرومانسية

د. سالم عباس خداده

عنوان هذه الورقة يشير إلى أمرين: رصد قراءة النقاد للقصيدة، أو قراءة مقترحة من قبل الباحث لهذه القصيدة، وقد أثرنا الجمع بين الأمرين لنصل إلى قراءة تحاول تحديد أهم السمات الرومانسية في القصيدة العربية. اعتمادا على منهج يقوم على الموازنة بين الإبداع الشعري والنظرية النقدية...

(١)

درج الباحثون على إطلاق مصطلح «الرومانسية» على اتجاه في الشعر العربي يقع فيما بين الحريين العالميتين أو قبل ذلك أو بعده بقليل، على خلاف بين الدارسين حول استخدام المصطلح أهو الرومانسي أم الرومانتيكي أم الإبداعي أم الوجداني أم غير ذلك؟. والذي يبدو أن رأي عبد القادر القط له وجهته حين اختار «الاتجاه الوجداني»، وذلك لشيوع لفظ الوجداني في شعر هذا الاتجاه وفي نقده أيضا، ولكن شيوع مصطلح الرومانسية في كتابات بعض النقاد المتأخرين، ووجود علاقة وثيقة بن أقطاب الاتجاه الرومانسي شعراء ونقادا وبين الرومانسية الغربية، دفع إلى ثبات هذا المصطلح لدى معظم الباحثين أكثر من غيره. علما بأن شعراء هذا الاتجاه، وهم في غالبيتهم نقاد، رفضوا تبعيتهم لهذا الاتجاه، وهذا واضح في كلام العقاد^(١)، كما أنه جلى في خطاب الشاذلي^(٢)، ولكن هذا الرفض يمكن أن يعزى إلى خوفهم من الاتهام بالتقليد في الوقت الذي كانوا فيه يهاجمون حصون ما يسمى بالشعر التقليدي (أو الاحيائي أو الاتباعي أو المحافظ).

إن مصطلح الرومانسية متشعب الدلالات على نحو حذر من التورط في الخوض فيه بعض نقادها حين قال بأن «من يحاول تعريف الرومانسية يدخل في مهمة خطيرة راح ضحيتها كثيرون»^(٣) والحقيقة أنني لست معنيا هنا بتمحيص مصطلح الرومانسية،

ولا بالتأريخ لحركتها الشعرية والنقدية، فقد أوفى من كتب فيها، وسنشير إلى بعض هذه الجهود بعد حين، ولكنني معني بالرومانسية في صورتها العربية، وفي فن الشعر على نحو خاص.

ومن المتفق عليه بين الدارسين أن ملامح التأثر بالأدب الغربية أخذ يؤتي ثماره منذ وقت مبكر من هذا القرن، وكان التأثر بالاتجاه الرومانسي في تلك الأدب أعمق لما صادفه من عوامل القبول على مستويات مختلفة.. صحيح أن الرومانسية بوصفها مذهباً قد انتهت منذ أمد بعيد في أوروبا، ولكن تراثها في الشعر والنقد كان فيما يبدو الأنسب للبيئة العربية في ذلك الوقت، وبخاصة أنها كانت تمثل ثورة على الكلاسيكية، وهذا وحده كان كافياً لجعلها قبلة الناشرين على الاتجاه الشعري العربي السائد حينئذ الذي كان يمثل أحمد شوقي وحافظ إبراهيم وجميل الزهاوي ومعروف الرصافي وغيرهم... وقد أنتجت هذه الثورة إبداعاً متميزاً على مستوى الشعر، وإبداعاً متميزاً كذلك على مستوى النقد...

ولقد خلعت أقلام مبدعي المرحلة في الشعر والنقد قيماً نقدية أسهمت في تنوير عالم الشعر والشعراء اعتماداً على نظرية التعبير الرومانسية فأبرزوا قيمة العاطفة، وبينوا دور الخيال، واهتموا بالتعامل مع الطبيعة تعاملًا مختلفاً عما سبق، والتفتوا إلى وحدة القصيدة، ودعوا إلى التجديد في موسيقاها وغير ذلك... هذه القيم النقدية وسواها هي التي أخصبت الحركة الشعرية، وقد تولى غرسها ورعايتها النقاد الشعراء من مدرسة الديوان والمهجر مع التنويه اللازم والخاص بالخطوات الأولى التي مهدت لهذا الاتجاه الشعري والتي جاءت بفضل ما كتبه وأبدعه كل من خليل مطران، وجبران خليل جبران... وقد حظيت هذه الحركة الشعرية النقدية باهتمام النقاد في المراحل اللاحقة، فتصدوا لمنتجها الشعري والنقدي: تاريخاً وتأسيساً وتقويماً، ولعل أبرز الدراسات في هذا المجال هي تلك التي قام بها محمد مندور في حلقاته عن الشعر المصري بعد شوقي، وما كتبه محمود الربيعي في «نقد الشعر» ونعيم اليافي في «الشعر العربي الحديث» وفي «تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث» ويمنى العيد في «الدلالة الاجتماعية لحركة الأدب الرومانتيكي في لبنان...» وجلال فاروق

الشريف في «الرومانتيكية في الشعر العربي المعاصر في سورية» وهناك دراسات كثيرة حول هذا الاتجاه في شعر كل بلد عربي، أما الدراسات التي تميزت برصدها لهذا الاتجاه في الشعر العربي دون تخصيص فمنها دراستان هما «الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر» لعبدالقادر القط و«الرومانسية العربية» لمحمد بنيس.

إن قراءة القصيدة الرومانسية تتحدد في إطار النقد المصاحب لها، والنقد اللاحق، ففي مجمل هذه الجهود تتبدى لنا الخصائص التي ألح عليها النقاد، والتي أصبحت سمات مميزة للقصيدة الرومانسية، هذه السمات ليس بالضرورة تواجدها في كل قصيدة رومانسية، ولكن لاختلو القصيدة في هذا الاتجاه من بعضها، بل إن القصيدة الرومانسية لايمكن أن تحمل طابعها المميز إلا من خلال احتوائها على أهم تلك السمات المميزة...

(٢)

إن ثنائية التقليد والتجديد هي التي أشعلت المعركة النقدية وهي التي كانت.. منطلقاً لتحديد أبرز سمات التطور في القصيدة العربية، وذلك من خلال الإلحاح على تجاوز الأغراض التقليدية والاتجاه نحو التعبير الصادق عن الذات الشاعرة يقول المازني: «ليس شعر حافظ قاصراً على المدح والثناء، ونظم منشور الأخبار، وصوغ مقالات الجرائد. وهل خرج حافظ عن الطريق القديم الدارس أو قال غير ما قالت فيه العرب... وهل أدل من ذلك على التقليد وهن السليقة وقصور الباع؟ وإذا لم يكن التقليد عنواناً على العجز عن الابتكار فأي شيء أدل منه وأبلغ في إظهار العجز والقصور؟ على أنهم يقولون إن التقليد ليس بعيب، ونحن نقول مهما يكن من الأمر فإنه في كل حال دليل على ضعف الخيال، وعدم القدرة على الابتداع، وفقدان الشخصية وفنائها في غيرها..»^(٤) والمازني لاينكر فضل القدماء، بل يرى ضرورة الاستفادة منهم ولكن «مهما يكن فضل القدماء ومزيتهم فليس ثم مسأغ للشك في أنك لاتستطيع أن تبلغ مبلغهم عن طريق الحكاية والتقليد، فإن الفقير لايفنى بالاقتراس من الموسرين ولست أقصد إلى نبذ الكتاب والشعراء الأولين جملة وعدم الاحتفال بهم، فإن ذلك

سخف وجهه، ولكني أقول إنه ينبغي أن يدرس المرء في كتاباتهم الأصول الأدبية العامة التي لا ينبغي للكاتب أن يحيد عنها أو يغفلها بحال من الأحوال - كالصدق والإخلاص في العبارة عن الرأي والإحساس - وهذا كفيل بالقضاء على فكرة التقليد^(٩) ويصف العقاد قصيدة شوقي التي مطلعها:

أثن عنان القلب واسلم به

من ويرب الرمل ومن ســـــــريه

بانها نكسة ابهرت بقائلها ثمانية قرون، وكان فيها مقلدا للمقلدين في استهلاله وغزله ومعانيه... ويرى أن التقليد يعطل المدارك والحواس^(١٠).. ويقرن التقليد والاعتباس والسرقة^(١١).. وإلى مثل ذلك ذهب ميخائيل نعيمة الذي افتتح غرباله بمقدمة للعقاد يهاجم فيها الشعر التقليدي، ثم أعلن عن موقفه الرافض لهذا الشعر من خلال نقده للدرة الشوقية^(١٢).. واضح أن جهد هؤلاء النقاد ينصب على ضرورة تجاوز الأغراض التقليدية، وتعددها في القصيدة الواحدة، وضرورة أن يكون الشعر تعبيراً صادقاً عن المشاعر، وأن يمنح الشاعر خياله فرصة الابتكار لا على مثال سابق... ولعل هذا الجهد في محصلته كان يوجه - بآثر من نظرية التعبير الرومانسية - الشعراء إلى مزيد من العناية بعواطفهم الذاتية ويدفعهم عن أبواب شعر المناسبات، وهو توجيه ودفع جعل الحديث عن العاطفة في الشعر من الأحاديث المألوفة في هذه المرحلة، بل إن كتاب المازني «الشعر غاياته ووسائطه» خصص مكاناً للحديث عنها، لبيان أن الشعر مجاله العواطف لا العقل، والاحساس لا الفكر، وإنما يعني بالفكر على قدر ارتباطه بالإحساس، ولا غنى للشعر عن الفكر^(١٣).. ولكن هل يمكن أن يخلو شعر من عاطفة ما؟ ربما يكون هذا التساؤل قد ورد على أذهان هؤلاء النقاد، ولهذا تجدهم يألحون على الصدق في هذه العاطفة، مما يعني أن الشعراء التقليديين لا يعيرون الصدق اهتمامهم. يقول العقاد: «الشعر تعبير، والشاعر الذي لا يعبر عن نفسه صانع، وليس بذئ سليقة إنسانية...» ويرى أن الشاعر مطالب بالتعبير الجميل عن الشعور الصادق^(١٤) إن تأثير مثل هذه الأفكار النقدية على مجمل الحركة الشعرية كان قوياً، زاد من قوته اتصال بعض الشعراء بالاتجاه الرومانسي الغربي، وإذا كان بعض التقليديين قد استجاب لمثل

هذه الأفكار فهي استجابة محدودة سطحية، أما من نحسبهم ضمن الاتجاه الرومانسي فقد كانت استجاباتهم واسعة عميقة، لقد وعوا جوهر المفارقة بين الشعر التقليدي الذي يقوم على المحاكاة وبين الشعر الجديد - الرومانسي - الذي يقوم على التعبير^(١١)، ذلك التعبير عن الذات الشاعرة الذي غير صوت القصيدة العربية فنقلها من الصخب إلى الهمس كما عبر محمد مندور، والهمس عنده ابتعاد الشعر عن الخطابة والارتجال، والا يقتصر الشاعر على التعبير عن مشاعره الشخصية، فهو يهمس بأي شيء فيثير المتلقي ولو كان موضوع قصيدته ملابسات لامت إلى المتلقي بسبب^(١٢) وفي ضوء حديث مندور عن الهمس يتحدد المقصود من التعبير عن الذات فهو لايعني «أن يقتصر الشاعر على التعبير عن ذاته وعواطفه وتجاريه الخاصة وحدها - وإن كان ذلك من أهم مظاهر الذاتية - بل أن يكون للشاعر كيان مستقل ونظرة متميزة للحياة والناس ووجدان يقظ يرصد المجتمع والطبيعة والنفس والإنسانية»^(١٣) وهذا الحديث عن الذاتية لايعني بحال أن التقليديين كانوا بعيدين عنها، بل إنهم مهدوا لها على نحو ما بين عبدالقادر القط في دراسته القيمة، ومن ثم فإن محمد فتوح عبر عن هذا التحول من الذات التقليدية إلى الذات الرومانسية تعبيرا صائبا حين رأى أن الأمر تدرج من مرحلة «الوعي بالذات» في قالبها الإحيائي: إلى مرحلة «توكيد الذات» في إطارها الرومانسي^(١٤).

على أننا يجب أن نشير إلى أن هذا التحول إلى التعبير عن الذات على الرغم من تأثيره القوي في تشكيل القصيدة الرومانسية إلا أنه لم يحسم الأمر مع الشعر التقليدي الذي ظلت بعض آثاره باقية في جسد القصيدة الرومانسية، ولعل هذا الاختلاف عن الشعر القديم أو التقليدي، وذلك التشابه معه يعطيان الرومانسية العربية خصوصيتها، ذلك أن الملحوظ في الشعر الرومانسي العربي هو علاقته الوثيقة بالمرور على الرغم من تأثيره العميق بالتراث الرومانسي الغربي. ونضيف إلى الإشارة السابقة أن الشعراء العرب الذين يمكن إدراجهم تحت هذا الاتجاه مختلفون من حيث درجة الاستجابة لطبيعة التجربة الرومانسية، ومن حيث الفعل الإبداعي. ويكاد النقاد يجمعون على أن شعر الديوان أقل توفيقا من شعر المهجر وأبولو، كما أن كل شاعر

من هؤلاء له تجربته المختلفة، وطريقته الابداعية المتميزة، ومن ثم ليس غريباً أن نريد مقولة أن هناك أنواعاً من الرومانسية بعدد الرومانسيين^(١٥).. يضاف إلى ذلك أن الشاعر من هؤلاء لاستقيم قصائده في اتجاه واحد من حيث خصوصية الرؤية ومستوى المعالجة الفنية، إذ تتباين التجربة لديه ما بين قصيدة وأخرى، ولكن التناج في مجمله يمثل لبنة تساند اللبنة الأخرى في بناء شعري مختلف عما سبق...

وفي سبيل قراءة تحدد أهم سمات القصيدة في هذا الاتجاه الشعري رأيت الاتكاء على نص من نصوص أحد شعرائه، حتى يكون النص الشعري شاهداً على ما أثاره النص النقدي. وقد وقع اختياري على قصيدة الشاعر المهجري إيليا أبي ماضي (١٨٨٩ - ١٩٥٧) وهي بعنوان «الفرشة المحترقة» المنشورة في ديوانه «الخمائل»^(١٦) حيث أبدت القصيدة من خلال قراءتنا الأولية استعدادها للكشف عن كثير من سمات هذا الاتجاه الشعري، مع الوقوف المناسب عند السمات التي غابت عنها، ومن ثم ستكون القراءة رسداً لتلك السمات على مستوى الحضور، وعلى مستوى الغياب أيضاً.

(٢)

أول شيء نصادفه فنقرؤه في هذه القصيدة هو عنوانها، والعنوان في الشعر لم يول أهمية إلا في العصر الحديث، حيث إن القصيدة في أوروبا لم تنزع نحو العنوان بصفة جذرية إلا مع الرومانسية، وهكذا الشأن في الشعر العربي، فمع الاتجاه الرومانسي بدأ العنوان في القصيدة يتخذ منحى جديداً^(١٧). إن قراءة سريعة في عناوين قصائد شوقي أو حافظ مثلاً، تكشف عن هذه المفارقة بينها وبين عناوين القصائد في الشعر الرومانسي، فقد صنفت قصائد الشعر التقليدي حسب موضوعاتها المرتبطة بالمناسبات التي قيلت فيها، فهناك - وفق ديوان حافظ - المدائح والتهاني، والأهاجي، والإخوانيات، والوصف، والخمريات، والغزل، والاجتماعيات، والسياسيات، والشكوى والمراثي... وتحت هذا التصنيف تأتي القصائد معنونة على نحو تقريرى ومباشر. ومثل هذا التغير لم يقف عند حدود عناوين القصائد في المرحلة الرومانسية، وإنما تجاوزه إلى عناوين الدواوين أيضاً وعلى نحو لاقت وغير مسبوق.

فعلى حين نقرأ في المرحلة السابقة: ديوان البارودي، الشوقيات أو ديوان شوقي، ديوان الزهاوي، ديوان الرصافي إلى غير ذلك، نجد في المرحلة الرومانسية: أنداء الفجر، عابر سبيل، المواكب، همس الجفون، الجداول، الخمائل، وراء الغمام، الطائر الجريح، الينبوع، الملامح الثائه، أغاني الكوخ... الألحان الضائعة، أزهار الذكرى، الزورق الحالم، أحلام النخيل، الشاطئ المجهول، أنفاس محترقة..

إن التغير الذي طرأ على العنوان، وعلى هذا النحو الملحوظ يعطي الاتجاه الرومانسي خصوصيته، وسمه من سماته المميزة. وهذه الخصوصية تأتي تنويعاً لأمرين فيما أرى: أولاً، إن العنوان أصبح هاجساً يشغل الشاعر من حيث ارتباطه ببنية القصيدة، ومن حيث ضرورة العناية بصياغته صياغة تدخل في حسابها عنصر الجذب للمتلقي منذ اللحظة الأولى التي تقع عينه فيها على القصيدة. ثانياً، إن العنوان أصبح يدل دلالة واضحة على وحدة القصيدة على خلاف التقليديين الذين كانوا في كثير من الأحيان يعددون الأغراض، فلا تكون العلاقة بين العنوان وموضوع القصيدة علاقة شاملة. إن عنوان قصيدة أبي ماضي «الفراسة المحتضرة» يتألف من كلمتين، والجديد فيه ليس ذكر الفراسة، لأن شوقي سبق إلى ذكرها في قصص الحيوان وفق طريقته المعهودة وذلك في قصيدته التي عنوانها «الخفاش وملكية الفراش» المصحوب بعنوان تفسيري هو «الصديق الحامي والصديق المهلك» والذي كشف مايرمي إليه الشاعر في هذه القصة... وليس الجديد أيضاً في الوصف «المحتضرة» لأن مثل هذا التركيب، على ندرته، ورد لدى شوقي في مثل «النملة الزاهدة» وإنما الجديد هو شيوع مثل هذا التركيب في المرحلة الرومانسية من جانب، ثم ارتباط العنوان بروح القصيدة من حيث تعبيرها عن أحاسيس معينة لدى الشاعر من جانب آخر، على حين لم تزد عند شوقي على أنها شخصية يدور على لسانها حوار بغية التوصل في الختام إلى حكمة معينة، هذا مع تنويعها بجهود شوقي الرائعة في هذا المجال...

وحين ننظر إلى المرحلة الرومانسية لنستجلي ما جرى لمثل هذا العنوان فيها، نجد أن الأمر أصبح يشكل ملمحاً بارزاً من ملامحها، فالفراسة حاضرة في عناوين كثير من القصائد، نجدها لدى إبراهيم ناجي، ومحمود حسن إسماعيل، والهمشري

وأحمد زكي أبي شادي، ومحمود الخفيف^(١٨). ولكن هذا الحضور لا يعني أن المعالجة واحدة لدى هؤلاء الشعراء، ذلك أن التجربة الشعرية حيال الفراشة متنوعة ما بين شاعر وآخر... ولعل وصف «المحتضرة» في هذا العنوان يجعل فراشة أبي ماضي مختلفة ابتداء عن الفراشات الأخرى التي وصفت أو تركت دون وصف.. ويمكن القول هنا إن الوصف في العنوان يعلن عن اتجاه شاع في كتابة العناوين لدى الشعراء الرومانسيين سواء أكان الوصف لكائن من كائنات الطبيعة أم لمظهر من مظاهرها وسواء أكان الوصف مباشرا أم غير مباشر. ولذا نجد مثلا مثل هذه العناوين: النهر المتجمد، القدير الطموح، البلبل السجين، الطائر الجريح، الكنار الصامت، مصرع القمر، القمر العاشق، الناي المحترق، الناي الأخضر، الفردوس الضائع، الغابة المفقودة، تصوف الطبيعة، الصنوبر الكاذب، حديث المقبرة... وكثير هذا الوصف أيضا في عناوين الدواوين وقد سبق أن ذكرنا بعضا منها..

إن مثل هذا الوصف في العنوان يضيف عليه - دون ريب - درجة من الشعرية تفتقد لها قصائد التقليديين، ولكن الدرجة تلو أو تسفل حسب ارتباطها بالبناء العام للقصيدة.

نعود إلى عنوان القصيدة «الفراشة المحتضرة» ونذكر قول عبد القادر القط عن استخدام الشعراء لمثل هذه الكائنات، فهو يرى أن الفراشة والزنبقة والبلبل وغيرها تمثل لديهم الانطلاق في رحاب الجمال بهدي من الفطرة وحي من السماء^(١٩).. ونقول تفصيلا لهذا ، الماثور عن الفراشة عشقها للنور، وهو عشق يدفعها للموت من أجله، والشعراء الرومانسيون يحاولون الوصول إلى مثل هذا العشق، ولذا تشيع في أشعارهم مفردات النور وصوره. كما أن الفراشة - وهي جميلة - تمثل عشقا فطريا للجمال، بل إنها لا تستطيع العيش خارج الحقول المزهرة، وهي مطقة، تطير بجناحيها الجميلين في سماء الحرية فوق ربوع الجمال، ولكنها مع كل ذلك تحمل أسأتها وهي أنها كائن ضعيف ولا يقوى على العيش خارج وطنه الجميل... هذه الدلالات في لفظ الفراشة يجعلها هدفا رمزيا جميلا ذا دلالات متعددة وهو هدف سعى له الشعراء في

هذه المرحلة ومنهم أبو ماضي الذي كانت فراشته في لحظات المساء، ولذا جاء وصف «المحتضرة» تعبيراً عن هذه اللحظات وتجسيدها للموقف الشعوري، ومشيراً إلى الألق الذي ستتحرك فيه القصيدة...

(٤)

إذا كان التحول نحو الذات الشاعرة سمة من سمات الرومانسية فأين نجد هذه الذاتية في «الفراشة المحتضرة»؟ إذ العنوان لا يعدو أن يكون ذا دلالة على مأساة هذا الكائن الضعيف... إن النظر في القصيدة من هذا المنطلق، ومن الفهم الجوهرى لمعنى الذاتية على نحو ما أسلفنا، يكشف أن تجربة الشاعر تجربة تتبع من الذات، وإن اتخذت هذه الصورة الفنية في التشكيل اللغوي.. صحيح أن الشاعر يدبر قصيدته على فراشة مشرفة على الموت، ولكنه ينظر من خلالها إلى مصيره أيضاً. إن تعبيره منذ البداية يدل على تميز ذاته عن نوات الآخرين لأنه يشعر بعذاب هذه الفراشة، ويماساتها القريبة، فقلبه غير القلوب، إنه قلب يورقه مصير الإنسان، ومصير الكائنات أيضاً، فهذه الفراشة تصيف لبلواه بلوى أخرى:

لو كان لي غير قلبي عند مرآك

لما اضـــــــف إلى بلواه بلواك

إن فكرة الموت ذاتية إنسانية، وطالما ترددت في قصائد الشعراء الرومانسيين وبخاصة عبدالرحمن شكري والمازني وفوزي المعلوف والشابي وعلى محمود طه، والتيجاني يوسف بشير والهمشري والشرنوبى وعبدالباسط الصوفي وغيرهم^(٢٠). على أن هؤلاء الشعراء اختلفوا فيما بينهم حول هذه الفكرة، فمنهم من رأى فيها خلاصاً من هموم الحياة وأحزانها، ومنهم من أحس بالقلق الوجودي إزائها لارتباطها لديهم بالفناء والعدم، ومنهم من غلبه الحزن تجاهها، ولكنه ظل متقائلاً لإيمانه بوحدة الوجود، هذا الإيمان الح عليه عدد من الرومانسيين الأوروبيين وتأثر بهم شعراء المرحلة مثل جبران خليل جبران وميخائيل نعيمة وأحمد زكي أبي شادي وشاعرنا إيليا أبي ماضي^(٢١). إن أبا ماضي يعبر في هذه القصيدة عن إحساسه حيال فكرة الموت، ولكي

يعمق الشعور بهذه الفكرة ويبرزها في النص استخدم التضاد في المشاهد النصية، ومن للملاحظ أن النص ينقسم إلى ستة مقاطع أو مشاهد، حاصرت فيها مشاهد الموت في الطبيعة مشهدين من مشاهد الحياة فيها، وهما مشهدان غير خالصين لها لأنهما ختما بالنزع والحشرجة، فالفراشة كانت تنعم بمظاهر الحياة الجميلة التي أخذت في الاستحالة، لأن الموت راح يعصف بها، وينزل بها الدمار، ويمكن القول إن فكرة الموت تطفئ على القصيدة برمتها لولا ختامها، ذلك أن المشهدين اللذين ضمنهما الشاعر صور الطبيعة الجميلة ليسا أكثر من ذكريات تلك الفراشة، وهذا يعني أن الواقع مرتبط بالموت، لأن الذكريات لن تغير من هذا الواقع شيئا وهذا ما يؤكد المقطع أو المشهد الأخير وبخاصة في جزئه الأول.. هذا الإحساس القوي بفكرة الموت، وما ارتبط به من كآبة واضطراب وخوف دفع الشاعر إلى الإعلان عن مشاعره تجاه الفراشة، رابطا بين مأساتها ومأساته المنتظرة وهو إعلان لم يستطع الشاعر الصبر على كتمانها:

فراشة الحقل... في روعي كابته

مما عـرّاه، ومما قـد تولاك

أحببته وهو دار تلعبين بها

وسوف تهواه نفسي وهو مثواك

قد بات قلبي في دنيا مشوشة

منذ التـصفت إلى آثار دنياك

لايسـتقـر بها إلا على وجل

كـالطـيـر بين أحابيل وأشـراك

هذا الشعور إزاء احتضار الفراشة خاصة، والموت عامة، ليس نهاية المطاف لأن الشاعر من الذين عرفوا بتفاوتهم في كثير من نصوصه، وهو هنا يختم القصيدة برؤية تحمل عودة الفراشة للحياة اعتمادا على أن الحقل يتجدد بعد ذبوله وموته، وعودة الفراشة تعني عودة الشاعر.. إن فكرة الموت التي باتت تؤرق الذات الشاعرة في المرحلة الرومانسية، وعلى نحو ماتشكلت في القصيدة، لم يقف عندها التقليديون هذه الوقفة، فقصارى حديثهم عنها هو ما انطوت عليه قصائد الرثاء التي كانت ضريبا من المديح، والتي كانت تطعم ببعض الحكم المستنقة في غالبها من الموروث...

ويبقى هنا سؤال، هل الالتفات إلى مثل هذه القضايا الذاتية ذات الطابع الانساني حاصر الفعل الابداعي الرومانسي في دائرتها، فلم يخرج إلى الأمور الحياتية العادية، والقضايا الاجتماعية والسياسية التي كانت تشتغل بها الساحة في ذلك الوقت؟

يقول نعيم اليافى: «في الواقع إن الشعراء الرومانسيين تخلوا أو تخلى معظمهم عن القول بأن الشعر مرآة للمجتمع، وذهبوا إلى أنه مرآة لنفس صاحبه وصورة لمشاعره وعواطفه، أو نقول إذا كان الشاعر القديم يعبر عن الجماعة قبل أن يعبر عن نفسه الفردية، ويصل إلى الخاص من خلال العام فإن الشاعر الرومانسي يعبر عن نفسه ولنفسه أولا. ويصل إلى العام من خلال الخاص ثانيا، بيد أن هذه قضية غير متفق عليها عند الرومانسيين كلهم، فبعضهم أعلى من شعر الفردية حين انطوى على ذاته وتوجه إلى نفسه، وبعضهم ربط بين الفرد والمجتمع وتوجه إلى عصره من خلال نفسه».. (٢٢).

إن فالتنموجان موجودان، وهما في الغالب نموجان شعريان لانتونجان من الشعراء، لأن الشاعر الرومانسي قد ينطوي على ذاته أحيانا، ولكنه يخرج من هذه الدائرة بين حين وآخر ليشترك في قضايا مجتمعه ووطنه وقومه، على أن الشاعر حين انطوى على ذاته ليعبر عن أحلامه في الحرية وفي مجتمع مثالي يخلو من الشرور والأحزان فإنه بذلك مثل ثورة ضد كل من حرمة هذه الأحلام، وهذا النمط من الرؤية هو الذي يسر تكوين التشكيل الشعري الرومانسي، وأبعد عن المعالجة التقليدية، أما حين خرج الشاعر من هذه الدائرة للمشاركة في القضايا الوطنية والقومية فإن التشكيل الشعري راح يبتعد في كثير من الأحيان عن أسلوب التناول الرومانسي حيث نبرة الخطاب تعلو في مثل هذه التجارب على رغم انطلاقها من الذات. ولذا يرى عبدالقادر القط أنه «كلما اقترب الموضوع القومي من وجدان الشاعر زادت صورته الوجدانية وضوحا فيما يستخدم الشاعر من معجم عاطفي وصور خيالية وتركيب جديد للعبارة على حين تقف وسطا بين «الكلاسيكية الجديدة» والوجدانية إذا لم تتحول عند الشاعر إلى معاناة شخصية قريبة من معاناته في التجربة العاطفية «ويرى كذلك أن الشعراء

في هذا الاتجاه يختلفون» في أسلوب تعبيرهم عن الموضوع القومي حسب نزعتهم الفنية ومدى ارتباطهم بالتراث أو جنوحهم إلى الجديد، وإن كانوا جميعا يختلفون عن شعر حركة الأحياء وامتدادها»^(٣٣).

(٥)

يقول سيرموريس بورا «ففي الطبيعة وجد الشعراء الرومانسيون جميعا إلهامهم الرئيسي ولم يكن ذلك كل شيء لديهم، ولكنهم بدونه لم يكونوا شيئا، لأنهم وجدوا من خلاله تلك اللحظات المجيدة عندما عبروا المنظور إلى الرؤيا ونفذوا، كما اعتقدوا إلى أسرار الكون»^(٣٤).

لقد أصبح من المعلوم أن التعامل مع الطبيعة شعريا قد تغير تغيرا جذريا مع مجيء الحركة الرومانسية. وإذا كان بعض الشعراء التقليديين قد تأثروا نسبيا بشعر الرومانسيين في هذا المجال كالذي يذكره بعض النقاد عن شوقي^(٣٥). فإن شعر شوقي ظل شعر وصف لاشعر طبيعة، في حين يعتمد شعر الوصف على دقة الشاعر في تحديد الصفات الظاهرية لهذه المظاهر^(٣٦). ويمكن القول إن الشعراء في الاتجاه الرومانسي قد تجاوزوا الرؤية التقليدية للطبيعة، كما تجاوزوا طريقة التعبير عنها، وصار حضور الطبيعة في شعرهم حضورا لافتا ومتميزا، شارك في تميزه ووصوله إلى ما وصل إليه اهتمام النقاد بالحديث عن الطبيعة، كما تجاوزوا طريقة التعبير عنها، وصار حضور الطبيعة في شعرهم حضورا لافتا ومتميزا، شارك في تميزه ووصوله إلى ما وصل إليه اهتمام النقاد بالحديث عن الطبيعة. فالمازني يكتب عن «الطبيعة عند القدماء والمحدثين»^(٣٧) ويرى أن الإنسان المعاصر أسمى من الأقدمين مدارك، وأوسع أفقا وأعمق إجلالا للطبيعة، وأدق نظرا إليها، وأشد تعلقا بها، وأقدر علي إحساسها، والتفطن إليها، وإدراك حقيقتها، والتأثر بظواهرها... والإحساس لديه لا الفكر هو الطريق للتعامل مع الطبيعة سعيا للهروب من ضيق الحياة.. ويورد في ذلك نصا (لـ) زيادة) معبرا غاية التعبير عن الطريقة الرومانسية في التفاعل مع مظاهر الطبيعة المختلفة... ولا يختلف العقاد عن هذا المنحى، ففي تعليقه على أبيات شوقي في وصف

الربيع يكشف عن رأيه في مثل هذه المعالجة التي تتجاهل الربيع الذي هو ثورة الحياة الخفية، وبعثة في سرائر الخلق، وقبس ينير من الباطن، وسحر يفيض من النفس وراء هذه الأصباغ والأصدا. ويتساءل عن ربيع شوقي ويجيب: «هل فيه ربيع الوجدان إلى جانب ربيع النبات وريع الأجواء؟»

كلا. ليس فيه من ذلك الربيع أثر، وليس في ربيعية شوقي كلها مايعدو هذه الأوصاف التي تقف عند هوامش الحياة، ولا تبلغ منها إلى غاية أقصى من المتعة الحسية، وشعور الراحة الجسدية»^(٢٨).

ويعد أبو شادي نفسه من أبناء الطبيعة، ومن دافع البنية سعى للتخاطب معها، والترجمة لبعض حديثها^(٢٩). بل إنه حين أراد تعريف الشعر رأى أنه تعبير الحنان بين الحواس والطبيعة، لأن مبعثه التفاعل بين الحواس ومؤثرات الطبيعة^(٣٠). ويمكن أن نلخص موقف هؤلاء الشعراء من للطبيعة فنقول إنهم «في تطلعهم إلى الحرية يفرون من أنفسهم ومجتمعهم إلى الطبيعة، ويجدون في صفاتها وجمالها ورحابتها مايفقدونه في حياتهم الباطنية الحافلة بالصراع، وفي حياتهم الاجتماعية المليئة بالتناقض، ويتخذون من بعض مشاهدنا وأحيائنا رموزا لمعاني الحرية الشاعرية والانطلاق البري... على أن إقبال هؤلاء الشعراء على الطبيعة - وإن بدا في أغلبه تطلعا إلى الحرية الذاتية واحتجاجا على المجتمع والحياة - يعود في جانب منه إلى ما عرف به هؤلاء الشعراء من عشق للجمال في جميع مظاهره. ويتلون جمال الطبيعة عندهم حسب مزاج الشاعر وأحواله النفسية حتى توشك عناصر الطبيعة أن تفقد لديهم وجودها الواقعي، فيصبح المشهد الواحد في قصيدة غيره في قصيدة أخرى، سواء في مظهره الخارجي أو دلالة العاطفية، بل قد يتغير هذا المشهد في القصيدة الواحدة من مقطوعة إلى أخرى، وقل أن نجد لديهم تصويرا لجمال الطبيعة خالصا لذلك الجمال وحده...»^(٣١).

حديث الطبيعة إذن حديث جديد في شعر هذه المرحلة. واستنادا إلى المقولات النقدية، واعتمادا على الابداعات الشعرية يمكن القول إن علاقة الانسان - الشاعر بالطبيعة علاقة تنسم بالشمولية على نحو ما أكدته نظرية المعرفة الرومانسية^(٣٢) ذلك أن

العلاقة بين الذات والموضوع علاقة فاعلة ومنفعلة، لأن الشاعر يسلط عاطفته أو شعوره على الأشياء فتبدو أمامه ملتحمة أو تبدو جزءاً منه، وعلى هذا الأساس العريض تشكل الموقف الرومانسي في مجمله^(٣٣).

ومن منطلق هذه النظرة الشمولية أو العلاقة الجديدة بين الذات والموضوع نستطيع قراءة تجليات الطبيعة في قصيدة «الفراشة المحتضرة» فالشاعر يبدو حزينا منذ اللحظة التي رأى فيها الفراشة مشرفة على الموت، لأن الموت قد عصف بوطنها الطبيعية، ولما كانت الفراشة في الصيف سعيدة بدت الطبيعة في كامل زينتها وجمالها... والشاعر يخاطب الفراشة خطاب الانسان، بل يفضلها على بني جنسه:

قالوا فراشة حقل لاغناء بها

ما أفقر الناس في عيني وأغناك

وهو يفهم شكواها، ويفهم لغة الفجر، وشاهد على مافعله النهار والليل بالأزهار من تقتيل بعد موت الصيف وولادة الخريف... ولانريد أن نمضي أكثر من ذلك في سرد هذا التفاعل الواضح بين الذات الشاعرة والطبيعة، فالموت، وهو الفكرة التي تنضج في كل مشاهد القصيدة، لايفرق بينهما، يعصف بالطبيعة ليشير إلى عصفه القريب بالفراشة، والفراشة في حالة احتضارها تنبه الشاعر بمأساته القادمة... ولعل قراءة القصيدة في مستوى يجعل الفراشة هي الشاعر يزيد من هذا الطابع الشمولي بين الذات والموضوع أو بين الشاعر والطبيعة. هذا الطابع هو الذي دفع أبا ماضي وآخرين إلى الايمان بوحدة الوجود، وهو ما نلمس الإشارة إليه في نهاية هذه القصيدة. وإذا كان الشاعر هنا لم يصرح بلجونه إلى الطبيعة هرباً من ضيق الحياة وأحزانها، فإن القصيدة ذات دلالة على هذا الملح حين نقرأ البيت الذي أوردناه قبل سطور، فهو يعطن ضيقه ببني الإنسان في مقابل اهتمامه العاطفي الكبير بالفراشة...

وغني عن البيان أن لجوء الشعراء إلى الطبيعة من الأمور الجلية لدى من يقرأ شعر ابي ماضي خصوصاً، وشعر المرحلة عموماً^(٣٤). ولعل من السمات التي تميز شعر الطبيعة في هذه الفترة تكرار لفظ الغاب فيه، وتعدد صورته لدى الشعراء حسب مواقفهم النفسية

والفكرية، ونذكر هنا قصيدة جبران «المواكب»^(٣٠) فهي رائدة في هذا المجال ومعبرة عن فلسفته تجاه الحياة المادية ولجونه للطبيعة، وهي طويلة نختار منها هذه الأبيات:

هل تخـذنت الغـياب مـثلي
منزلاً دون القـصر
فتتـبـعت السـواقـي
وتسلقت الصـخور
هل تحـمـمت بعـطر
تنشـفت بـنـور
وشـربـت الفـجـر خـمـراً
في كـؤـوس من الـيـسـر؟
هل جـلـست العـصـر مـثلي
بـين جـنـات العـنـب
والعـناقـيد تـلـت
كـنـت رـيـات الـهـب

كما نذكر أيضاً قصيدة للشابي يتغنّى فيها بالغاب، ويجد في أحضانه الراحة والسلوان والجمال والسلام وأشياء كثيرة لايجدها الشاعر في دنيا الناس، والقصيدة بعنوان «الغاب»^(٣١) وهي طويلة أيضاً نورد هذه الأبيات منها:

بيت، بنته لي الحـياة من الشـذى
والظـل، والأضـواء، والأنفـام
بيت من السـحر الجمـيل، مشـيد
للحـب، والأحـلام، والإلهـام
في الغـاب سـحر، رائع متـجدد
بـاق عـلى الأيـام والأعـوام
كم من مشـاعر، حلوة، مجـهولة
سـكرى، ومن فـكر، ومن، أوهم

غنت، كاسراب الطيور، ورفسرفت
حولى، وذابت كالبحان، امامى

فى الغاب، فى الغاب الحبيب، وإنه
حرم الطبيعة والجمال السامى
طرحت فى نار الجمال مشاعرى
ولقيت فى دنيا الخيال سلامى
ونسيت دنيا الناس، فسهى سخافة
سكرى من الأوهام والألغام

فالعاب الذى يتغنى به الشابى، الذى تغنى به جبران من قبله، وتغنى به شعراء
آخرون فى هذه المرحلة، يمثل الطبيعة البسيطة الصائقة الخيرة والطاهرة والعادلة
والبرية الأولى التى وجد فيها الرومانسيون مثلهم الأعلى^(٣٧).

وإذ كان الغاب ملجأ للروح الرومانسية، فإن بعض الشعراء كان يلجأ إلى طبيعة
مختلفة، لأنه كما يرى فى الطبيعة الحية نذير الموت، وهذا ما تلمسه فى خطاب محمود
حسن اسماعيل لفرأشته:

تعالى نظير فى سماء الخيال
ونهبُ بجنته الناذية
بعيسدا عن الكون، حيث المنى
ترف باظلاله هاندية
وحيث الشذى من أزهيره
افاويح من حلم طافسيه
ونبى الصدى من مطاريه
طيو ف على أكمة شهابيه
إذ ظممت روحنا نرتوي
بخمر لآلما أسيه

مـرـقـرـقـة الكاس من هالة
 من النور طفاحة طاميه
 تروّح عنا شجون الحياة
 وتُطفي لظى الكبـد الواريه
 هنالك لا ادمع ثـمـرة
 تهاوى، ولا مهجة شاكيه
 ولا عالم بالاذى صاخب
 وبذيا باشباحها زاريه
 ولا زهرة تنتشي في الصباح
 بكاس الندى الحلوة الصافيـه
 ويأتي المساء بانوائه
 فتسقي اعاصيره السافيه

فالشاعر يلجأ هنا لطبيعة لا وجود لها في عالم الواقع، إنه يسعى لعالم مثالي
 بعيد عن الحزن والأذى والموت، إنه عالم الخيال... ونود أن نستطرد هنا قليلاً فنقول إن
 الشاعر الرومانسي لا تهدأ نفسه على حال، فهي نفس تتلاطم بالتناقض كما يقول
 النقاد إلا أننا لا ينبغي أن نعمم هذا الأمر فنحكم بالتناقض على الشاعر إلا حين يكون
 مثل هذا التناقض في قصيدة واحدة، إذ من الطبيعة أن يختلف موقف الشاعر الفكري
 والنفسي بمرور الزمن، ونسوق هنا مثالا دفعنا إليه موقف محمود حسن اسماعيل
 السابق من الخيال، فهو بعد أكثر من عشر سنين عد الخيال سيّدا لا يمنحه الحرية:

رمانني الرق بدنيا زوال
 مـفـلـوـة الجنب
 وقال: حوّم في سفوح الجبال
 واهبط على العـشـب
 واضرب جناحيك بافق المحال
 واسـال عن الغـيب

وهي أنا... لأشيء إلا ضلال

ســار مع الـركـب

أواه ياربي!

لو لم أكن عبداً لهذا الخيال^(٣٨)

ويعد هذا الاستطراد نعود إلى موضوع الطبيعة في شعر هؤلاء الشعراء لنذكر أن الأثر الرومانسي الأوربي واضح في عناوين القصائد وفي موضوعاتها على نحو لا يحتاج لشاهد أو مثال..^(٣٩) على أننا يجب أن نذكر أيضاً أن الموقف من الطبيعة مختلف لدى شعراء هذا الاتجاه وذلك حسب طبيعة التجربة لدى كل شاعر ونزعته الفنية، وموقفه من الحياة، وهو اختلاف يتوافق مع التنوع في النوات الرومانسية، ولكنه التنوع الذي يشكل وحدة في مقابل الشعر التقليدي، إن موازنة سريعة بين ما أوردناه من نصوص وبين الشعر الذي قاله التقليديون في الطبيعة تعلن عن تغير واضح في الموقف من الطبيعة وفي رسائل التعبير عن هذا الموقف. وهما أمران يشكلان أحد الملامح الرئيسية في القصيدة الرومانسية...

وإذا كان موضوع الطبيعة قد شغل الرومانسيين إلى هذا الحد، وبنت آثار هذا الانشغال في «الفراسة المحتضرة» فإن موضوع الحب الذي جاءت إشارة الشاعر إليه سريعة في «سਿਆ غاوية» و«رأيت أحلام أهل الحب...» لم يكن له حضور رئيس في هذه التجربة. والواضح من نتاج هؤلاء الشعراء في تجربة الحب وارتباطها بالمرأة ذلك التنوع الذي عرف به الرومانسيون في شتى تجاربهم، فمنهم من ربط الحب بالموت أو الجنون أو بهما معاً، ومنهم من ربط بين الحب وتقديس اللذة والشهوة، ومنهم من مال إلى النظرة التقديسية الصوفية، كما عبر بعضهم عن الحب الممزوج باليأس ومزج بعضهم الحب بالطبيعة والكون....

ويمكن حصر هذه التجارب في نوعين: تجارب روحية، وتجارب حسية، فعاطفة الحب ترتبط في جانب منها بمعاني الطهارة والصمود أمام الشهوات، ويسعو الشاعر بخياله إلى عالم نوراني من الأحلام والأوهام متخذاً من حبه مجرد إلهام لموهبته، وتبدو المرأة هنا مثلاً سامياً لا يرتبط باسم أو زمان أو مكان، وهو في سعيه لهذا المثال يأمل

الخلاص من أدراخ الحياة، ولكن تناقضه بين الرغبة والطهارة يجعل نشدان المثال مستمرا، ممتزجا بالآلم، وهو ألم يستعذبه الرومانسي، ولذلك يلج على صنعه ليظل غذاء لوجدانه وموهبته.. أما الجانب الآخر فيصور المرأة مخلوقا طائشا نزقا، قليلة الوفاء، كثيرة القلب والخيانة وكأنها بذلك معادل للحياة عند الشاعر فيما تمنحه من لحظات الصفاء والإقبال، وفيما تبديه من كدر وإدبار وتحول مفاجئ في المصير^(٤٠).... والشواهد على هذين الجانبين يمكن الرجوع إليها ببسر وسهولة^(٤١)...

(٦)

يرى شيلي أن الشعر هو التعبير عن الخيال، ويرى كذلك أن الخيال أسمى ملكات الإنسان وأن الإنسان يستطيع أن يحقق أنبل طاقاته^(٤٢)

لقد احتفى الرومانسيون بالخيال في العصر الحديث إما احتفاء، وتأثر بهم في ذلك النقاد العرب، فالمازني يصف حافظ بأنه ضعيف الخيال كما مر بنا، وقد بين رأيه في الخيال من خلال مقالة بعنوان «كلمة في الخيال»^(٤٣) أما العقاد فقد تحدث كثيرا عن الخيال وبين أهميته، وعلاقته بالصورة^(٤٤)، وفرق بين الخيال العام والخيال الشعري^(٤٥)، وهاجم التقليديين الذين لا يمنحون الخيال الدور الذي يستحق^(٤٦).. وأبرز وظيفة التشبيه في نقده الشهير لشوقي، وقدم أبو القاسم الشابي مؤلفا قيما في هذه المرحلة هو «الخيال الشعري عند العرب» الذي كان في الأصل محاضرة القاها سنة ١٩٢٩ ردا على كتاب محمد الخضر حسين «الخيال في الشعر العربي» الصادر عام ١٩٢٢. وقد فرق الشابي بين نوعين من الخيال، الأول: الخيال الفني وهو الخيال الشعري الذي يتفهم الإنسان من ورائه سرائر النفس وخفايا الوجود. الثاني: الخيال الصناعي، وهو الخيال المجازي الذي يعتمد الممارسة اللغوية المجازية قديما وحديثا^(٤٧)... ولعل اهتمام الرومانسيين بالنوع الأول هو الذي دفعهم إلى تشبيه الشاعر بالنبي أو الرسول، هذا مانقرؤه بوضوح لدى جبران والشابي ولا يختلف عنهما أحمد زكي أبوشادي الذي لم يستكثر عد كل شاعر رسولا في قومه^(٤٨)... ويقول علي محمود طه في مطلع قصيدته «ميلاد شاعر»:

هبط الأرض كالشعاع السني

بعصا ساحر وقلب نبي

وإذا كان التقليديون: البارودي وشوقي وحافظ (أو الموليحي) والرصافي،^(٤٩) قد ذكروا الخيال أيضاً، فما الجديد لدى الرومانسيين؟.

يرى محمد بنيس أن ما أتى به الرومانسيون من جديد هو تأويلهم المختلف للخيال عن تأويل التقليديين، فالخيال عندهم أصبح مناهضاً لإمبريالية العقل، فيما هو عند التقليديين ملزوم بالامتثال للعقل^(٥٠)... ويبدو أن مناهضة العقل هذه، التي كانت في ذات الوقت تطويراً للعقل، هي التي وسعت آفاق التعامل الحر مع الخيال في الشعر على النحو الذي تجسد في الفعل الابداعي الرومانسي في بيناته المختلفة...

ونحن في واقع الحال لانرى الخيال لأنه ملكة من ملكات العقل، وإنما نرى آثاره فيما يقوم به الشاعر من رسم فني بكلمات اللغة، يقدم لنا فيه اللوحات أو المشاهد، وهو رسم وتصوير شكله الخيال الشعري، وبه - بعد تجليه على الورق - يتميز شاعر من آخر.

وعند النظر إلى «الفراشة المحتضرة» وإلى آثار عمل الخيال فيها، نجد أن هذا العمل يمكن رصده في جانبين: التصوير على مستوى المشاهد التي تتألف منها القصيدة وهي ستة مشاهد، ثم التصوير على المستوى الجزئي من خلال العلاقات المجازية الواردة في تلك المشاهد. أما الجانب الأول ففيه حديث طويل نحاول أن نوجزه.

في المشهد الأول، وهو مشهد افتتاحي، يصور الشاعر الفراشة وقد التجأت إلى شباكها هرباً من الموت، فهي تهتز خائفة، وتدور حول البيت حائرة، ويصفها بأنها تحمل ملامح العشاق والشعراء والعباد والنسك وآخرين من أهل الحب كما يصف جمال ألوانها المنقوشة بألوان الطيف.

وينتهي هذا المشهد بتساؤلين أحدهما تقريرى، والآخر تعجيبى إنكارى والتساؤل الأخير تمهيد للمشهد الثاني لبيان أن الشاعر وحده الذي قرأ أساطيرها، وهو أيضاً سيقوم برواية هذه المسافة.. ويأتي المشهد الثاني لتصوير وطن الفراشة وحالها بعد موت الصيف وقدم الخريف، وهو تصوير يخيم عليه الذبول والموت واليأس... ويقابل الشاعر هذا المشهد بالذي يليه حيث يصور حال الوطن - الحقل - في الماضي القريب -

والماضي جميل لدى الرومانسيين وهم دائمو الحنين إليه - حيث كانت الفراشة تلهو في الحقل بين الأزهار والسواقي، ويستكمل الشاعر هذا المشهد بالشهد الرابع وفيه يصور علاقة الصغار بالفراشة ولهوهم معها، وكأنه يصور بذلك طفولته - والحنين للطفولة ملمح روماني - ولكنه يختم هذا المشهد بما يمهّد للمشهد الخامس الذي برز فيه صوت الشاعر وهو يعلن كآبته لما آل إليه الحقل، ولما انتهت إليه الفراشة، ذلك المآل وهذه النهاية كانا تمهيداً للمشهد الختامي الذي صور فيه الشاعر فصل الخريف الذي غابت فيه الحياة، وعصفت فيه رياح الموت، وهي رياح خريفية يتهمها الشاعر بقتل الفراشة - والخريف فصل أثير عند الرومانسيين - ولكنه يختم القصيدة بتقاوله بعودة الفراشة مع الربيع وعودته للقائها...

إن انشغال الشاعر بهذه الفراشة على هذا النحو له دلالة الرومانسية من منطلق الرؤيا التي توحد بين كائنات الوجود، كما أن هذه المشاهد تعكس قدرة الخيال الرومانسي على استقصاء جوانب الفكرة التي يعالجها مهما كان حجم هذه الفكرة، فمن الفراشة هذا الكائن الصغير الذي تجاهل التقليديون علاقته بالطبيعة والإنسان انطلق الشاعر إلى تصوير هذه المشاهد التي تضمها كاشفا الصلة بين الفراشة وثنائية الحياة والموت وبين ماتعانيه ذاته المؤرقة. وهذا هو الخيال الذي كان يرمي إليه أبو القاسم الشابي، الخيال الذي يتفهم الشاعر من خلاله سرائر النفس وخفايا الوجود.

أما الجانب الثاني من آثار الخيال فهو الصور الجزئية في مستوياتها البلاغية... وإذا كان النقاد يرون أن الاستعارة هي الشكل البلاغي البارز في المرحلة التقليدية فإن هذا الرأي يتفق مع علو درجة التشخيص والتجسيد في الشعر الرومانسي وبخاصة أن علاقة الشعراء بالطبيعة أصبحت علاقة متميزة، فالطبيعة صارت تتحدث وتضحك وتبكي وتبتسم وتغني وترقص وتحزن وتعشق إلى غير ذلك من صفات خلعتها عليها الشعراء في هذه المرحلة، وواضح أن الاستعارة المكنية تشيع شيوعاً لافتاً، على أن هناك من العلاقات في التشكيل الاستعاري ما يمكن إخضاعه بسهولة للطريقة

المدرسية المعهودة، ومن ثم رأى بعض النقاد البحث عن وسائل لدراسة هذا التشكيل في الشعر الرومانسي تعتمد على نظر جديد في هذا الفن البلاغي^(٩١). المهم هنا أن الاستعارة في هذه القصيدة هي الغالبة، وبخاصة حين يبتعد الشاعر عن نفسه، ويتوجه إلى خطاب الفراشة أو وصفها أو وصف مظاهر الطبيعة، فالفراشة تشكو وتناجي وتحلم، والفجر ينعى الصيف وهو مرتعش والزهر مرقق أشلاء، والنهار له كف، والليل له عين، وكلاهما أسهم في قتل الحياة في الحقل، فجرد الزهر من حليه، وبقيت الفراشة لتشقى بحليها، وهي متعبدة، والناس حملوا الأنس وانصرفوا وبقيت الفراشة تحمل اليأس في جفניה... إلخ...

أما التشبيه فليس له حضور في النص إلا في ثلاثة مواضع: «وطائرا كالأقاحي...» و«ها أنت كالحقل... و«قلبي... كالطير» أما قول الشاعر: سيعا غاوية، أطوار شاعرة، على زهادة عباد ونساك» فهو تشبيه على الأغلب، ويمكن أن يدفع إلى الاستعارة نظرا لما يتحمله من دلالات بسبب التركيب، وهذا شبيه باستخدام بعض الشعراء الغربيين الأوصاف في مقام الاستعارات^(٩٢)، ولعل مجيء البنية النحوية على هذا النحو أي بحذف المبتدأ يقرب هذا التشبيه من مجال التشكيل الاستعاري. والحديث عن هذا اللون من الوصف يجربنا إلى توضيح بعض الأمور المتعلقة بأسلوب الوصف بمفهومه العام في هذه القصيدة إذ يرى بعض النقاد أن وصف العاطفة غير التعبير عنها، أو أن التعبير عن الانفعال شيء ووصفه شيء آخر^(٩٣).. والحقيقة أن هذه المقولة ليست على إطلاقها، ذلك أن الوصف في الشعر الرومانسي هو ضرب من التعبير في كثير من الأحيان، ومن ثم يمكن أن نطلق على «الوصف التعبيري» في مقابل الوصف التقريري وإذا كان النقاد يرون أن الفارق بين التعبير والوصف كالفارق بين الإيحاء والمباشرة، فإن الإبداع الرومانسي يدفعنا إلى القول إن التعبير أكثر إحياء من الوصف، ففي كليهما إحياء وإنما يتفاوتان في الدرجة. ولعل منهج الصوت الواحد في هذه القصيدة - وهو المنهج الشائع في الشعر الغنائي - أسهم في سيطرة هذا الأسلوب على القصيدة، ولكنه في معظم المشاهد يتخذ دلالة الوصف التعبيري ولا يقترب من الوصف التقريري المتسم بالمباشرة إلا حين يتحدث الشاعر عن نفسه، ذلك أن

قراءة القصيدة في مجملها تنقل وصف الفراشة أو الطبيعة إلى مستوى آخر هو التعبير عن الذات الشاعرة، على حين لا نستطيع نقل وصف الذات الشاعرة إلا إليها، والمشهد الخامس واضح الدلالة على ما نقول... نصل من ذلك إلى أن الجانب الأكبر من القصيدة يشكل في مجمله استعارة تصل إلى مستوى الرمز المتمثل في الفراشة وفي مظاهر الطبيعة...

وإن فالاستعارة جزئيا وكليا تهيمن على هذا النص كما هو واضح فتشير بذلك إلى تحقق هذه السمة أو الملمح الرومانسي، على أن هذه الهيمنة ليست سواء لدى كل الشعراء، ولكنها الصفة الغالبة في نتاج الشعراء الرومانسيين...

واتصالا بما سبق من إشارة للرمز في هذه القصيدة، نذكر أن الشعراء احتفوا بالرمز في هذا الاتجاه، بدأه جبران ثم تبعه آخرون في المهجر كنعيمه وأبي ماضي وكذلك اتجه إلى هذا المنحى كل من الصيرفي ومحمود حسن أسماعيل والهمشري وعلي محمود طه وإبراهيم ناجي، مع ملاحظة الفارق بين الرمز والرمزية، فهؤلاء الشعراء لم يستخدموا الرمز بدلالته المذهبية، وإنما استعانوا ببعض الوسائل الرمزية مثل التركيز على التجريد والتجسيد واستخدام أسلوب الاستعارة الرمزية، والتراسل بين معطيات الحواس وغير ذلك مما اشارت إليه دراسة مهمة في هذا المجال^(٥٤) ويمكن أن نمثل لهذا الأسلوب الأخير - التراسل بين الحواس - بهذا المقطع للهمشري من قصيدته «أحلام النارنجة الذابلة»^(٥٥):

هيهات! لن أنسى بظلك مجلسي
وأنا أراعي الأفق نصف مغمض
خنقت جفوني ذكريات حلوة
من عطرك القمري والنغم الوضي
فأنساب مذك على كليل مشاعري
ينبوع لحن في الخيال مغمض
وهفت عليك الروح من وادي الأسى
لتعب من خمرة الأريج الأبيض

إن ميل الشعراء إلى مثل هذه الوسائل، والتفاتهم إلى الرمز في كثير من قصائدهم قد مهد الأمر لبروز الرمز بمفهومه المذهبي لدى شعراء المرحلة التالية... إن خيال الشعراء قد اتسع في هذا الاتجاه فوسع المجال أمام من جاء بعدهم، ويبدو هذا بصورة جلية في استخدام «الفراشة» لدى عدد منهم، فقد تنوعت دلالاته، فهو رمز واحد ولكن الرموز إليه مختلف، دلالة على تنوع المواقف والتجارب، وخصوصية خيال الشعراء، وتميزهم في مثل هذه المعالجات عن التقليديين وهنا نسوق قصيدة «الفراشة» لابراهيم ناجي شاهدا على هذه المعالجة الرومانسية المتميزة لهذا الرمز الأثير لديهم وليبيان اختلاف فراشة أبي ماضي عنها:

أجل! يعلم الحب أنني لظاه
وتدري الفراشة أنني للهب
وأنني بدوت لها في الظلام
فرقتُ بأجنحة تضرِب
وبين ذراعي سمر الحيااة
وفي ناظري بريق الشهب
دنت خطوة ثم عسات إلى
مجاهلها من خفي الحُجب
وشتتان بين السنا والظلام
لعابدة للسنا عن كُتب!
وفي صدرها لهفة للعناق
وفي قلبها جنة المغترب
يلوح لها شبح للعذاب
ويبدو لها الأبد المقترِب
كان اللظى قدح من سلاف
لها فوقه وثبات الحَبَب
فراشة روجي تعالي وثوبا
ستلقين قلباً إليك يثب

إذا ما امتزجنا اخترقنا معا ونلنا الخلود بهــــذا العطب

لقد سبق أن اشرنا قبل قليل في حديثنا عن الخيال وأثاره في القصيدة إلى العلاقة بين المشاهد المختلفة، وكيف كان الشاعر يمهّد للانتقال من مشهد إلى مشهد مع سيطرة شعور واحد مرتبط بثنائية الحياة والموت على كل المشاهد، هذا الترابط في القصيدة وعلى هذا النحو يذكرنا بقول كولردج: «الخيال هو القوة التي بواسطتها تستطيع صورة معينة أو إحساس واحد أن يهيمن على عدة صور أو أحاسيس في القصيدة، فيحقق الوحدة فيما بينها بطريقة أشبه بالصهر»^(٩٦) ومصطلح الوحدة أو الوحدة الفنية من المصطلحات التي راج مفهومها منذ مطلع هذا القرن على يد مطران، ولكن العقاد هو الذي أصل هذا المفهوم من خلال نقده لشعر شوقي، حيث خلص إلى القول عنها «إننا لانريد تعقيبا كتعقيب الأقيسة المنطقية، ولانقسميا كتقسيم المسائل الرياضية، وإنما نريد أن يشيع خاطر في القصيدة، ولانفرد كل بيت بخاطره»^(٩٧) وقد اختلف بعض النقاد مع نقد العقاد لشوقي فيما يخص الوحدة الفنية^(٩٨)، إلا أنه خلاف في حقيقته حول ملابسات التطبيق، إذا ظل مفهوم الوحدة فاعلا في نتاج الشعراء عموما، ونتاج الشعراء الرومانسيين على وجه الخصوص. ويمكن أن يكون التفات الشعراء إلى أسلوب القصة في البناء الشعري أو ميلهم إلى النزعة القصصية دليلا آخر على فعل هذا المفهوم النقدي في الابداع الشعري. ومن الواضح أن إبا ماضي يعتمد هذه النزعة القصصية في كثير من قصائده، وفي «الفراشة المحتضرة» تبدو هذه النزعة جلية، فالشاعر يروي مأساة هذه الفراشة، وما آل إليه حالها بعد حياة مفعمة بالجمال والسعادة، وهو يصرح بلفظ القصة:

وقص شكواك قلبي قصة عجيبا

من قبل أن سمعت انناي شكواك

لقد أسهم الابداع والنقد الرومانسيان في ترسيخ مفهوم البناء الشعري المتماسك، وأصبحت الوحدة الفنية في القصيدة علامة بارزة من علامات الابداع الشعري في هذا الاتجاه.

يقول ميخائيل نعيمة: «الوزن ضروري أما القافية فليست من ضروريات الشعر»^(٩٩) ويقول أحمد زكي أبوشادي: «لقد تبرأ الشعر من قرابة النظم القفى منذ أجيال وإن كان لا يزال يقبل صحبته في حدود...»^(١٠٠) هذان قولان مقتضبان، ولكنهما دالان في سياق هذه المرحلة الابداعية والنقدية التي وردا فيها.. إنهما دعوتان في إطار دعوات أخرى من أجل محاربة روح النظم التي سيطرت على القصيدة العربية قرونا طويلة، روح تقدم الوزن والقافية على سواهما من عناصر التجربة الشعرية، وهو تقديم ضاق به الشعراء والنقاد في هذا الاتجاه، فحاولوا الخروج على هذه الروح من خلال خطوات ملحوظة في الابداع الشعري. وقد رأى بعض النقاد أن هؤلاء الشعراء «لم يحطوا إطار القصيدة القديم، أولم يبتدعوا إطاراً جديداً لها، وكلما أحدثوه في هذا الصدد لا يخرج عن أن يكون تنويعات داخل الاطار، لا يتركها هذا الإطار نفسه، وترشح لها محاولات سابقة في تراثنا الشعري»^(١٠١) وهذا القول صحيح في رصده للوزن والقافية، ولكننا قد نختلف معه عند النظر في طبيعة الموسيقى التي فرضتها التجربة الشعرية الجديدة.

ونحن في هذا المقام يجب أن نفرق بين نوعين من الموسيقى... الأول هو الوزن العروضي والآخر هو الإيقاع النغمي. والوزن العروضي قالب خارجي أو نسب هندسية محدودة يفرغ فيها المعنى، أما الإيقاع فهو أنغام خاصة ترتبط بالتجربة الشعرية التي تختلف من شاعر إلى آخر، ومن قصيدة إلى أخرى^(١٠٢)... وهذا يعني أن الإيقاع نغم جديد في كل تجربة جديدة، ويمثل إضافة خاصة إلى الوزن العروضي والقافية، فهما يتآزران إن اجتمعا في إثراء موسيقا القصيدة...

وعند قراءة الموسيقى في «الفراشة المحتضرة» نجد الشاعر يعتمد البحر البسيط وصوت القافية المؤلف من ثلاثة حروف هي الريف والروي والوصل، وهو يذكرنا بقصيدة الشريف الرضى الشهيرة:

باطظيية البان قرعى في خمائله

ليهنك اليوم أن القلب مروعك

مع استخدام أسلوب رد العجز على الصدر، أو التمهيد للقافية.. فالشكل الموسيقي يضرب بجذوره إلى القديم، فما الجديد إذن؟ الواقع أننا لانستطيع أن ننكر الأثر القديم في القصيدة الرومانسية، بل إن هذا الأثر من خصائص القصيدة الرومانسية العربية كما سبق أن أشرنا، لكن إذا اعتمدنا على التفريق السابق بين نوعي الموسيقى، فإن القصيدة المذكورة وإن استندت إلى البحر والقافية الموحدة نراها تمتاز بإيقاعها الخاص والذي يمكن أن نلمسه في عدة أمور منها التكرار بأشكاله المختلفة، والتكرار موجود لدى القدماء ومن تبعهم، ولكنه أصبح شائعا ويمثل سمة مؤثرة في الإيقاع لدى الرومانسيين.

وإلى جانب التكرار نلاحظ الأسلوب الإنشائي الذي جاء في خمسة عشر موضعا تقريبا، وهو أسلوب يتطلب طريقة خاصة في القراءة وبخاصة الاستفهام الذي يجبر القارئ على التوقف مما يحدث نوعا من الإيقاع لا ينتهي مع انتهاء الإيقاع العروضي، انظر إلى قوله مثلا:

فالزهر في الحقل اشلاء مبعثرة

والطير... لا طائر إلا جناحاك

فالتفعيلة (مستعلن) لاتستكمل إيقاعها إلا إذا قرأنا الكلام متصلا (والطير لا...) ونحن حسب تعبير الشاعر ورسمه الكتابي لانفعل ذلك، وهذا بطبيعة الحال يجعل الإيقاع النغمي من خلال الأسلوب الإنشائي إيقاعا خاصة أضافه الشاعر انسجاما مع طبيعة التجربة الشعرية...

والأسلوب الإنشائي منتشر في الشعر الرومانسي عموما وفي الشعر المهجري خصوصا، مع بروز الاستفهام المعبر عن كثرة التساؤل لدى المهجريين... ولعل تقسيم القصيدة إلى مقاطع هو من الأمور التي أصبحت منتشرة في قصائد هذا الاتجاه، سواء كانت القصيدة على نظام المقطوعة المنوعة القوافي، أم جاءت على قافية واحدة كما هو الشأن في هذه القصيدة فقد إلى قسمها إلى ستة مقاطع متساوية في عدد أبياتها عدا المقطعين الثاني والأخير، وهذا التقسيم المقطعي حسب رأي محمد

بنيس مما يتميز به الشعراء الرومانسيون... ويمكن أن نذكر أيضا ما يتصل بالمعجم الشعري وأعني ميل الشعراء على التركيز على مفردات معينة في كثير من قصائدهم وبخاصة ما يتعلق بالتعبير عن الوجدان، فقد أحدثت نوعا من الإيقاع في إطار التجارب الجديدة..

ولقد شهدت هذه المرحلة علي يد هؤلاء الشعراء محاولات لتجديد موسيقا الشعر، فظهر الشعر المرسل، والشعر المنثور، والشعر الحر (مجمع البحور)، ولكن الذي غلب على نتاج الشعراء هو نظام القصيدة القديم ومجزوءات البحور، ثم نظام المقطوعة الذي أفاد من تجربة التوشيح، وهذا الغلب لا ينسنا الإضافة الإيقاعية بفضل الرؤية الشعرية الجديدة.

ويضيف محمد بنيس إلى النظام المقطعي الذي جئنا على ذكره قبل سطور ما يسميه بالاندماج، ويعني به التدوير، ويرى أن الاندماج استبد بالممارسة النصية الرومانسية، ويسوق لذلك مثلا هو قصيدة «الجنة الضائعة» للشابي التي جاءت على مجزوء الكامل^(١٣). والواقع أن التدوير في شعر الشابي يكاد يلزم مجزوء الكامل ومجزوء الرمل والخفيف، ولعل غلبة التدوير في هذه البحور الجائت إلى كتابة الأبيات غير المدورة في الشكل المدور حتى يتناسق الشكل الكتابي، وليس أدل على هذا ما جاء في قصيدته (من أغاني الرعاة) التي نكتفي منها بهذا المقطع:

اقبل الصبح جميلا، يملأ الأفق بهاه
فستمطى الزهر، والطير، وأمواج المياه
قد افساق العالم الحي وغنى للحياه
فأفريقي يا خرافي، وهلمي يا شاياه

والتدوير ليس مقصورا على الشابي، فهناك شعراء آخرون، ولعلنا نذكر هنا شاعرنا أباماضي، ونذكر على نحو خاص قصيدته (الطلاس) و(المساء) فكلتاهما تنحو إلى هذا النهج العروضي والكتابي... كما أن التدوير ليس جديدا في الشعر العربي، ولكن حضوره اللافت في النتاج الرومانسي أثر في إشاعة إيقاع مختلف، بل إن هذا الإيقاع يبرز حين يتجاوز المدور وغير المدور في القصيدة الواحدة...

بقي أن نشير إلى إبداع جبران خارج إطار العروض والقوافي، وهو إبداع صنفه محمد بنيس في إطار قصيدة النثر، وجعله خاضعا للنظام المقطعي، ولبناء إيقاعي مقترح من قبله ينطلق من مقولة «أن الإيقاع أوسع من العروض» وأن الشعر وهو يتخطى عن العروض يسمح بانفجار إيقاعه الداخلي الذي هو إيقاع الذات الكاتبة^(١٤). وهو قول يجعل مفهوم الإيقاع غائما عائما يتفق مع الحالة التي يكون عليها الإيقاع في مثل هذه النصوص. وربما يكون هذا الأمر مع أمور أخرى مرتبطة بطبيعة الكتابة النثرية هي التي دفعت كمال خيريك إلى القول إن القيمة الشعرية لهذه الكتابات الجبرانية لا يمكن أن تعوض عن غياب بنية القصيدة^(١٥). وهو قول ربما ينسجم مع ما أنتجه جبران من إبداعات متنوعة. لقد كتب القصيدة كما كتب النثر الشعري، أو الشعر المنتثر حسب وصف ميخائيل نعيمة الذي تقدم خطوة أخرى فمنح هذا اللون من الكتابة صفة القصيدة.. إن كتابات جبران التي نعتت بكل هذه الصفات تنطوي على إشكالية الإبداع الذي راح يشق قنواته بحرية، ولا يابِه للمقاييس التي تصنفه في هذا النوع الأدبي أو ذاك. ولهذا ذهب محمد جمال باروت إلى أن كتابة جبران في هذا المنحى تنصف بالشموالية التي لا تتحدد قيمتها بقياسها إلى نوع أدبي محدد. ومن ثم - حسب باروت - مثلت الخميرة الأولى لمعنى الحداثة التي نهضت بها حركة مجلة شعر^(١٦) وعلى كل حال يظل جبران رومانسيا أصيلا، إن بقصائده الشعرية أو بنثره الشعري فهو في الأول كان من الرواد الذين كتبوا القصيدة الرومانسية، وهو في الثانية كان الرائد الذي انتهج طريقة في التعبير عن رؤاه الرومانسية لا تعتمد قوانين العروض والقافية، وكان بهذه الطريقة سباقا في الفن والزمن...

وبعد، فالقصيدة الرومانسية أنجزت الكثير في حركة الشعر العربي الحديث، أولا لاصرارها على تجاوز مسلمات القصيدة التقليدية، وهدم كثير من مركزاتها في مجالي الرؤية الشعرية والتشكيل الفني. وثانيا لأنها كانت أشبه بحديقة جميلة رشف اللاحقون من رحيق أزهارها المتنوعة، وهذا حال الرومانسية عالميا، فمن ثوبها خرجت المذاهب والاتجاهات المختلفة. والملاحظ في حركة الشعر العربي منذ أواخر الأربعينات

- شعر التفعيلة - انها ظلت لفترة طويلة في اسر المجال الرومانسي، ونحن هنا لانريد أن نعمم فنقول إن كل شعر هو رومانسي بمعنى ما، لأنه تعميم قد يفتح المجال واسعا أمام مصطلحات أخرى كالواقعية مثلا. لكن حركة شعر التفعيلة - الشعر الحر - تميزت دون شك في أنها راحت تفتح نوافذ جديدة في الرؤية والتشكيل، حيث بدأ التراجع عن الذاتية الرومانسية في بعديها الفردي والانساني شيئا فشيئا كما بدأ الالتفات إلى الواقع الاجتماعي والسياسي على نحو أعمق ومن خلال معالجات فنية برز فيها دور الرمز والاسطورة وتقنيات أخرى من القصة والمسرح والسينما. أما الإيقاع فقد أكد التحرر من الشطرين، وأصبحت التفعيلة هي الوحدة العروضية المعتمدة، مع تفاوت في الاهتمام بالقافية. لكل مرحلة إذن إنجازاتها، ولقد كانت الرومانسية ثورة جميلة في الابداع الشعري و التحريض النقدي، وإذا كنا قد توقفنا عند بعض الأقطار ومجموعة من الشعراء وعدد من النقاد فلأن الاهتمام كان ينبغي أن يوجه إلى أولئك، ولأن المجال لن يقسع لآخرين في حدود المكان والزمان المتاحين لنا...

الفراشة المحتضرة

لو كان لي غير قلبي عند مراك
لما اضـمـمـاف إلى بلواه بلواك
فيم ارتجـاجـك هل في الجـو زلزلة
أم أنت هاربة من وجهه فـئـاك؟
وكم تدورين حول البيت حائرة
بنت الربي ليس ماوى الناس ماواك
قالوا فراشة حقل لا غناء بها
ما افقر الناس في عيني واغناك!
سيماء غاوية اطوار شاعرة،
على زهادة عبـبـاد ونسـاك
طفراء مملكة وشئ حواشيها
من ذؤب الشمس الواناً وشـاك
رايت احـلام اهل الحب كلهم
لما مثلت امامي عند شـبـاك
من نائمين على نل ومـتـرية
ومن تـجـار واشـراف وامـلاك
وقصـ شـكـواك قلبي قصة عجباً
من قبل أن سمعت انـناي شـكـواك
اليس فيك من العشاق حيرتهم؟
فكيف لا يفهم العشاق نجواك؟

حلـمت أن زـمان الصـيف منـصرم
ويلاما حـقـقـت الـايـام رؤياك

فقد نعاہ إليك الفجر مرتعشاً
وليس منعاه إلا بعض منعاك
فالزهر في الحقل أشلاء مبعثرة
والطير... لا طائر إلا جناحك
مسد النهار إليه كف مختلس
وفتح الليل فيه عين سفك
شاء القضاء بان يشقى فجره
من الحلي وأن تشقى فابقاك
لم يبق غيرك شيء من محاسنه
ولا من العبابين الحسن إلاك
تزود الخاس منه الأنس وأنصرفوا
ومما تزود إلا اليأس جفناك

يا روضة في سماء الروض طائفة
وطائراً كالاقاحي ذا شذى ذاك
مضى مع الصيف عهد كنت لاهية
على بساط من الأحلام ضحكك
ثمسين عند مجاري الماء نائمة
وللازهر والأعشاب مَفْدَاك
فكلما سمعتُ أناك ساقية
حللت للسفح من شوق مطياك
وكلما نورث في السفح زنبقة
صفقت من طرب واهتز عطفك
فما رشفت سوى عطر ولا انفتحت
إلا على الحسن المحبوب عينك

وكم لثمت شفاء الورد هائلة
وكم مسحت بموع النرجس الباكي
وكم ترجحت في مهد الضياء على
توقيع لحن الصبا أو رجعه الحاكي

وكم ركضت فاغريت الصفار ضحى
بالركض في الحقل ملهاهم وملهاك
منوا بأسرهم إياك أنفسهم
فاصبحوا بتمنيهم أسراك
جروا قصارهم حتى إذا تعبوا
وقفت ساخرة منهم قصارك
لولا جناحك لم تسلم طريقتهم
قد نجيتك ولكن أين منجأك
ها أنت كالحقل في نزع وحشرجة
وهت قواك كما استرخى جناحك
أصبحت للبؤس في مفناك تائهة
كانه لم يكن بالأمس مفناك

فراشة الحقل... في روعي كابته
مما عساه ومما قد تولاك
أحببته وهو دار تلعبين بها
وسوف تهواه نفسي وهو مثواك
قد بات قلبي في دنيا مشوشة
منذ التفت إلى أثار دنياك

لا يستقر بها إلا على وجل
كالطير بين أحابيل وأشراك

خلت أرائكُ كأنت امس أهلة
غنَاء، فاليوم لا شاك ولا شك
أرض خلاء وجو غير ذي الق
بلى، هناك ضباب فوق أشواك
فيا رياح الخريف العاتيات كفى
عصفاً فقد كثرت في الأرض قتلاك
كيف اعتذارك إن قال الإله غداً:
هل الفراشة كانت من ضحاياك؟
يا نغمة تتلاشى كلما بعدت
إن غبت عن مسمعي ما غاب معنك
ما أقدر الله أن يحييك ثانية
مع الربيع كما من قبل سواك
فسيرجع الحقل يزهر في غلاله
وترجعين وأغشاه فالقائك

الهوامش

- ١ - شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي. دار نهضة مصر، القاهرة ١٩٧٣، ص ١٩٢
- ٢ - انظر: مقدمة ديوان (الينبوع) لأحمد زكي أبي شادي التي كتبها الشامي، والمقدمة ضمن كتاب: الشامي، المجلد الثاني، القسم الأول، نشر مؤسسة عبدالعزيز البابطين، طبع دار المغرب العربي، تونس ١٩٩٤، ط ١. ص ٣٣ - ٣٤.
- ٣ - موسوعة المصطلح النقدي. ترجمة د. عبدالواحد لؤلؤة، وزارة الثقافة، بغداد ١٩٨٢، ط ٢ ص ١٦١
- ٤ - شعر حافظ. مطبعة البوسفور، القاهرة ١٩١٥ ط ١ ضمن سلسلة (نظرية الشعر، كتب مدرسة الديوان) التي حررها وقدم لها محمد كامل الخطيب، وزارة الثقافة، دمشق ١٩٩٦، ص ٧٣
- ٥ - السابق: ٦٤-٦٥
- ٦ - الديوان، الجزء الأول، ضمن (نظرية الشعر...) ص ١٧٦، ص ١٨٤.
- ٧ - الديوان، الجزء الثاني، ضمن (نظرية الشعر...) ص ٣١١.
- ٨ - الغريال. مؤسسة نوفل، بيروت ١٩٨١ ط ١ ص ١٤٥.
- ٩ - الشعر غاياته ووسائله. دار الفكر اللبناني ١٩٩٠ ط ٢ ص ٥٨
- ١٠ - مقالة «معراج الشعر» ومقدمة «وحي الأريعين» نقلا من:
د. نعيم اليافي: الشعر للعربي الحديث. وزارة الثقافة، دمشق ١٩٨١ ص ٨١.
- ١١ - الشعر العربي الحديث: ٧٨-٨١
- ١٢ - د. محمد مندور: في الميزان الجديد. دار نهضة مصر، القاهرة (دت) ص ٦٩
- ١٣ - د. عبدالقادر القط: الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر. مكتبة الشباب القاهرة ١٩٧٨. ص ٣٧.
- ١٤ - د. محمد فتوح احمد: الروافد المستطرفة بين جدليات الإبداع والتلقي. مطبوعات جامعة الكويت ١٩٩٨، ط ١، ص ٢١.

- ١٥ - د. محمد غنيمي هلال: الرومانتيكية. دار العودة، بيروت ١٩٧٢. ص ٧
- ١٦ - انظر: ديوان الخمائل. دار العلم للملايين، بيروت ١٩٧٤ ط١، ص ٥٠ او ديوان ابي ماضي. دار العودة، بيروت (د.ت) ص ٥٢٢
- ١٧ - د. عبدالله الغداسي: الخطيئة والتكفير. النادي الأدبي بجدة ١٩٨٥، ط١ ص ٢١٦
ثقافة الاسئلة. دار سعاد الصباح، الكويت ١٩٩٢، ط٢، ص ٤٧-٤٨
- ١٨ - انظر قصيدة «الفراشة» لابراهيم ناجي في ديوان: وراء الغمام، دار الشروق، القاهرة ١٩٩٦ ط٢. ولاحظ كيف احتفى هذا الشاعر بالفراشة في كثير من قصائده وذلك في كتاب: شعر ناجي، الموقف والأداة. للدكتور طه وادي. مكتبة النهضة - القاهرة ١٩٧٦. ص ١٣٦-١٣٩.
- وانظر: قصيدة «راهبة الضحى: الفراشة» لمحمد حسن اسماعيل في ديوانه: اغاني الكوخ ضمن اعماله الكاملة. دار سعاد الصباح ١٩٩٢.
- وانظر: قصيدتي الهمشري والخفيف في: الاتجاه الوجداني ص ٤٣٠.
- وانظر: قصيدة ابي شادي «حلم الفراشة» في كتاب: أبو شادي وحركة التجديد في الشعر العربي الحديث للدكتور كمال نشأت. دار الكتاب القومي، القاهرة ١٩٦٧ ص ٣٣١.
- ١٩ - الاتجاه الوجداني: ٣٣٩
- ٢٠ - طلعت أبو العزم: الرؤية الرومانسية للمصير الإنساني لدى الشاعر العربي الحديث - الهيئة المصرية العامة للكتاب، الاسكندرية ١٩٨١.
- ٢١ - انظر: د. شفيق السيد: ميخائيل نعيمة، منهجه في النقد واتجاهه في الأدب. عالم الكتب القاهرة ١٩٧٢، ص ٤٦.
- وانظر: د. كمال نشأت: أبو شادي وحركة التجديد... ص ٢٢٩
- وانظر: د. نازك سابا يارد: المقدمة التي كتبها لكتاب «البدائع والطرائف» لجبران. مؤسسة بحسون، بيروت ١٩٩٢، ط١ وبخاصة ص ٢٤-٢٧.
- ٢٢ - الشعر العربي الحديث: ٨٧-٨٨.

- ٢٣ - الاتجاه الوجداني: ٢٥٠ .
- ٢٤ - الخيال الرومانسي. ترجمة إبراهيم الصيرفي. الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٧٧، ص١٩ .
- ٢٥ - د. عبدالمحسن طه بدر: التطور والتجديد في الشعر المصري الحديث. الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٩١، ص٢٠٣ .
- ٢٦ - السابق: ٢٠٣ .
- ٢٧ - المازني: حصاد الهشيم. دار الشعب، القاهرة (دت) ص٢٠٩ .
- ٢٨ - شعراء مصر وبيئاتهم: ١٧٩
- ٢٩ - أحمد زكي أبوشادي: مقدمة ديوان الشفق الباكي (ضمن نظرية الشعر، مرحلة مجلة أبولو) وزارة الثقافة، دمشق ١٩٩٦، ص٣٧ .
- ٣٠ - السابق: ٢٨ .
- ٣١ - الاتجاه الوجداني: ٢٣٩، ٢٤٢ .
- ٣٢ - الشعر العربي الحديث: ٥٥
- ٣٣ - السابق: ٥٣
- ٣٤ - محمد سلطان: إيليا أبو ماضي. دار القبس، الكويت ١٩٧٩ ص٩٠-١١٨ وانظر: د. عبدالحكيم بليغ: حركة التجديد الشعري في المهجر الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٨٠. ص٢٧٨-٩٨٩
- ٣٥ - جبران خليل جبران: اللوأكب. مؤسسة بحسون، بيروت ١٩٩٢، ص٥١-٥٢
- ٣٦ - أغاني الحياة: نشر مؤسسة عبدالعزيز البابطين. دار المغرب العربي تونس ١٩٩٤، ط١ . ص٢٥٦، ٢٥٩ .
- ٣٧ - د. نازك سابا يارد: المقيمة التي كتبتها لمطولة جبران «اللوأكب» ص٢٤ .
- ٣٨ - أين المفر. ضمن الأعمال الكاملة. دار سعاد الصباح، القاهرة ١٩٩٢، ط١، ص٦٥٥-٦٥٦ .

- ٣٩ - انظر على سبيل المثال: د. محمد غنيمي هلال: ١٦٩-١٧٩
- رينيه ويلك: مفاهيم نقدية، ترجمة د. محمود عصفور. سلسلة عالم المعرفة العدد ١١٠، الكويت ١٩٨٧. ص ١٢٣-١٢٤
- ثابت بداري: الرومانتيكية وأثرها في الشعر المصري الحديث.
- رسالة ماجستير، كلية دار العلوم، جامعة القاهرة ١٩٦٤ .
- ٤٠ - الاتجاه الوجداني: ٣٢٨-٣٣٣ .
- ٤١ - انظر: الاتجاه الوجداني: المرجع السابق.
- د. سعد دعيبس: الغزل في الشعر العربي الحديث في مصر. المكتبة الوطنية بنغازي ١٩٧١، ط١ الفصلان الثاني والثالث من الباب الثاني.
- د. أنس داود: التجديد في شعر المهجر. المنشأة الشعبية، ليبيا ١٩٨٠، ط١ ص ٢٨٢ - ٣٠٤ .
- ٤٢ - الخيال للرومانسي: ٢٨
- ٤٣ - حصاد الهشيم: ٢٢٦ .
- ٤٤ - مراجعات في الآداب والفنون. المكتبة العصرية، بيروت ١٩٨٣ ص ٥٢-٥٣ .
- ٤٥ - عبدالحى دياب: عباس العقاد ناقدا. الدار القومية. القاهرة ١٩٦٥ . الفصل الثالث من الباب الأول...
- ٤٦ - د. محمود الريبعي: في نقد الشعر. دار المعارف، القاهرة ١٩٩٧، ط٤ ص ١٣٦ .
- ٤٧ - الخيال الشعري عند العرب: تقديم د. عبدالسلام المسدي. نشر مؤسسة عبدالعزيز البابطين، تونس ١٩٩٤، ط١، ص ٦٢-٦٣ .
- وانظر: محمد بنيس: الرومانسية العربية في سلسلة (الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها) دار تويقال، الدار البيضاء ١٩٩٠، ط١ ص ١٢ .
- ٤٨ - أحمد زكي ابوشادي: مقدمة ديوان الشفق الباكى، مرجع سابق، ص ٤٩ .

- ٤٩ - الرومانسية العربية: ١٣٦
وانظر: مقال: «الشعر» ضمن (نظرية الشعر، مرحلة الاحياء والديوان القسم الأول)
وزارة الثقافة دمشق ١٩٩٧ .
- وانظر: مقدمة ديوان حافظ (نظرية الشعر، مرحلة الاحياء والديوان القسم الثاني)
وزارة الثقافة، دمشق ١٩٩٧ .
- ٥٠ - الرومانسية العربية: ١٣٧
- ٥١ - د. نعيم اليافعي: تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث. اتحاد الكتاب،
دمشق ١٩٨٣، ص ١٥٣ .
- ٥٢ - السابق ١٩٦، الهامش.
- ٥٣ - كولانجود: مبادئ الفن، ترجمة د. احمد حمدي محمود. الدار المصرية للتأليف
والترجمة. القاهرة (دت) ص ١٤٤ .
- ٥٤ - د. محمد فتوح أحمد: الرمز والرمزية في الشعر المعاصر. دار المعارف، القاهرة
١٩٧٨، ط ٢، ص ١٨٥-٢٠١
- ٥٥ - الاتجاه الوجداني: ٤٢٣ .
- ٥٦ - د. محمد مصطفى بدوي: كولردج. سلسلة نواذب الفكر الغربي. دار المعارف القاهرة
١٩٨٨، ط ٢، ص ١٥٨ .
- ٥٧ - الديوان، الجزء الثاني، ضمن (نظرية الشعر) وزارة الثقافة، دمشق ١٩٩٦ ص ٤٠٣ .
- ٥٨ - د. محمد مندور: النقد والنقاد المعاصرون. مكتبة نهضة مصر (دت) ص ١١١-١١٨
- ٥٩ - الفريال: ٨٥ .
- ٦٠ - أبوشادي وحركة التجديد... ص ٢٨٩
- ٦١ - د. عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر.. دار العودة، بيروت ١٩٨١، ط ٢، ص ٢١ .
- ٦٢ - الشعر العربي الحديث: ١٧١
- ٦٣ - الرومانسية العربية: ٩٠
- ٦٤ - السابق: ٩٨
- ٦٥ - حركة الحدائث في الشعر العربي المعاصر. دار الفكر، بيروت ١٩٨٦، ط ٢، ص ٢٦٥ .
- ٦٦ - الحدائث الأولى. اتحاد كتاب الإمارات، الشارقة ١٩٩١، ص ١٧٣، ١٧٧ .

قراءة
القصيدة الحرة

أ. د. عبد الله محمد الغدامي

قراءة القصيدة الحرة

١. د. عبدالله محمد الغدامي

«إذا صاحبت الدجاجة صياح الديك فاذبحوها»

قاله الفرزدق في امرأة قالت شعراً «مجمع الأمثال ١/٦٧»

(١)

من حسن حظ أي باحث أن يكون مسبوقاً إلى موضوعه ، خاصة إذا كان سابقوك من ذوي الشأن والعلم حتى ليبدر الأمر وكأن لا شيء يمكنك أن تقوله بعد ما قيل من قبلك. هنا تأتي المعضلة البحثية التي تخلق لك تحدياً بأن تقول غير ما قد قيل. ولا شك أن مسألة الشعر الحر أو قصيدة التفعيلة مسألة طرقت وطرقت حتى لم يعد لدارس أن يقول ما لم تأت به الأوائل. وهذه هي معضلة هذه الورقة من جهة وهي فرصتها من جهة أخرى.

ولذا فإنني سأطرق القلعة من باب يختلف عن الأبواب المطروقة من قبل، حاملاً في نفسي كل آيات التقدير والعرفان للباحثين السابقين الذين أدين لهم بالفضل عليّ إذ بهم استعنت على مخاتلة طريقي حتى صار فعلهم علامات اهتدي بها على تجنب السكك المطروقة من قبل واستمد منها الضوء لكشف المعالم المخفية والمغفول عنها.

وما هو مغفول عنه حقاً هو السؤال الثقافي إذ إن السؤال الأدبي قد أشبع بحثاً ودراسة، ولم يبق للسؤال الأدبي من مجال مفتوح كقراءة قصيدة التفعيلة.

غير أن السؤال الثقافي الذي تقتضيه دواعي «النقد الثقافي» لدواعي «النقد الأدبي» هو الذي ما زال مادة حية تقبل المخاتلة والمراوغة.

ومن هنا فإن النظر إلى «قصيدة التفعيلة» بوصفها «حادثة ثقافية»، وليست حادثة أدبية فحسب، هو الذي سيتيح لنا مجالات لاستكشاف دلالات الحادثة بوصفها حدثاً ثقافياً، وبوصفها تحولا في النسق الذهني لرؤية الذات لذاتها ولتقلبات الفعل الثقافي ضد أنساقه أو من أجلها.

وهذا ما تطمح إليه هذه الورقة من أجل طرح الأسئلة حول صراعات الأنساق الثقافية وتداخلاتها.

ولسوف نجد أنفسنا - هنا - أمام عدد من الأسئلة منها:

* لماذا حدثت حادثة الشعر الحر في العراق تحديداً..؟

* ما دلالة حدوثها على يد امرأة...؟

* هل هي تحرير للشعر العربي أم تحرير للذات المبدعة..؟

* هل هي صراع بين الأنساق..؟

ولسوف نغزو ونزوح حول هذه الأسئلة وغيرها في وقتنا هذه.

(٢)

هناك عدد من القضايا التي لا بد من تجلية الأمر حولها قبل أن ندخل إلى موضوعنا وهي كالتالي:

١ - هناك قناعة عامة بأن حركة الشعر الحر قد جاءت لإنقاذ الشعر العربي وإعادة الحياة إليه^(١) وهذه دعوى لا يمكن التسليم بها.

وعلى عكس ما يشاع فإن حركة الشعر الحر لم تقم على أنقاض العمودي ولم تك قد جاءت للإنقاذ، ذاك أنها قد أتت عقب فترة ازدهار كاسح للشعر العربي الحديث في الوطن الأم وفي المهاجر وعبر مدارس الديوان وأبوللو وجماعة الرومانسيين ، وقبلهم شعراء الإحياء في مصر والشام مع شعراء العراق البارزين، حيث شهد الشعر العربي انتعاشات إبداعية واسعة ، وصاحبها وعي نظري ونقدي قوي. وشمل ذلك إيقاعات الشعر وصيغ الخطاب الشعري في الأشكال والدلالات والمجازات.

وهذا يجعل دعوى إنقاذ الشعر العربي دعوى غير مبررة.

ولعل الإنقاذ كان للشعراء لا للشعر.

فالسياب ونازك الملائكة - وهما الرائدان هنا - كانا سيظهران شاعرين عاديين لو أنهما لم يجدا غير الصيغة الشعرية العمودية، وكذلك حال الآخرين من شعراء التفعيلة ممن لم يظهروا مقدرة متميزة في كتابة العمودية.

وهذا يفضي بنا إلى ملاحظة أن هذه الصيغة هي صيغة إنقاذ للمبدع ذاته لكي يكون مبدعاً لأنه في حال المنافسة على ما هو قائم فإنه لن يبرز سابقه. تشهد على ذلك قصائد السياب العمودية ، وهي قصائد ضعيفة وعادية.

إنن هي مشروع لتحقيق «الذات» ولإبراز الذات بوصفها مبدعة ومتميزة وكصوت مسموع وملحوظ.

على أن الخروج على السائد هنا سيحقق للخارج مقاماً لا يتحقق له في ظل البقاء في الجماعة الشعرية.

لقد وجد الفرد فيها مجاًلاً ليرتقي بصوته ونصه وينافس إبداعياً. وهي لهذا صوت الهامش والظل، بمعنى أنها صوت الهامش إذ ما تاق لأن يكون متناً والظل إذا ما أراد أن يتحول إلى نور ساطع.

هي تحقيق للذات وتحرير لها. وليست تحريراً للشعر العربي بما إنه خطاب حي أو خطاب جامد.

ب - كان هناك سباق ومنافسة واضحة بين نازك الملائكة والسياب، وهذا ليس مجرد تنافس عادي بين مبدع ومبدعة، ولكنه سباق له دلالاته الرمزية، فهو بين شاعرة «بالتأنيت» وشاعر «بالتذكير» أي بين وجودين أحدهما لشاعر هو سليل الفحول ووليد التراث الشعري الذي هو تراث الرجال. بينما الأخرى ليست سليله هذا التراث. إنها خارجية عليه ولم تكن من صانعيه ولا من «رجال»ه وليست من نسائه أيضاً. فالشعر لا نساء فيه بمعنى الفاعلات،

ووجودهن التقليدي في الشعر كان وجوداً حيوانياً فحسب، فهن غزلان وغباء وبقر. والكلام عنهن غزل. وإن يفوتنا التجاور الدلالي بين الغزال والغزل. ولم يكن في الشعر موقع إبداعي نسوي، وليس مثال الخنساء وصويحياتها إلا تعزيزاً للمعنى الفحولي للشعر، فهي وحيدة على مدى قرون من الإبداع، وكل من سواها من الشاعرات كن أصحاب مقطعات صغيرة ومحدودة. وهذا الشعر منسوب إلى شاعرات لكنه شعر فحولي كتبت به الخنساء تحت خيمة الفحول وكتبت به من أجل الرجال حتى لقد أمضت عمرها كله في رثاء رجلين والبكاء عليهما ولم تحقق أية إضافة أنثوية أو أي اختراق إبداعي مؤث، مما جعل الشعر يظل رجلاً فحلاً وتظل المرأة خارجية عليه.

ولهذا فإن دخول نازك الملائكة هنا هو دخول لجنس بشري كان خارج اللعبة، وهي لذلك تسعى إلى اقتحام قلعة مغلقة في وجهها.

وبهذا نستطيع أن نفسر حماس نازك التنظيري الذي به تحاول أن تصنع لنفسها موطئ قدم راسخة وتجعل صوتها صوتاً فاعلاً وملحوظاً ليس لأنها شاعرة مجددة فحسب، ولكن لكونها ناقدة وصاحبة نظرية وراي وفكر إضافة لشاعريتها وهذا ما لم يحدث من قبل لامرأة شاعرة.

وهذا يمنح الحائبة معنى رمزياً ويضفي عليها دلالات ثقافية تعود إلى الذات الفاعلة من جهة وإلى تحرك النسق الإبداعي تحركاً تصادمية مع الانساق الراسخة ذهنياً وثقافياً، وهذا ما نطمح إلى مجالته في هذه الورقة.

ج - لا بد - أيضاً - من حسم سؤال الأولية هذا السؤال الذي شغل الباحثين وأشغلهم. ولا يملك قارئ لحركة الشعر الحر إلا أن يشير إليه بطريقة أو أخرى. ومن الضروري لنا هنا أن نميز بين المحاولات المجردة، وبين الفتح الإبداعي.

ولا شك أن هناك محاولات مبكرة^(٦) ظهرت في العراق منذ عام ١٩١٩م ومحاولات أخرى في مصر وفي لبنان وجميعها سابقة ولكنها كانت مجرد محاولات فردية معزولة وغير فاعلة ولم تتمخض عن حركة واعية، كما أنها جميعها لم ترق إلى مستوى إبداعي لافت.

ولم تشتعل حركة الشعر الحر إلا في عام ١٩٤٨ أي بعد سنة من تجارب نازك والسياب، وكانت النار هي نار الشاعرة نازك والشاعر بدر وما بين نازك وبدر حدث هذا الحدث الثقافي وهما سارقا النار ومشعلا الجذوة.

وهذا رأي صار يميل إليه عدد من الباحثين منهم محمد النويهي وإحسان عباس^(٣) حيث رأيا إهمال المحاولات السابقة وقصر النظر على تجريتي نازك وبدر.

ونحن هنا ننسب الحدث إلى نازك أولاً وإلى السياب معها، أخذين بالاعتبار المعنى الرمزي لكون الفاعلة امرأة تقدم على تكسير عمود الفحولة وعلى انتهاك النسق الذكوري الذي ترمز إليه القصيدة العمودية، وهو ما تتاولناه من قبل بتفصيل وتدقيق^(٤) ونعتمد عليه هنا في تأسيس نظرتنا إلى المسألة.

د - من المهم ألا نغفل عن كون واقعة الشعر الحر حدثت في العراق، والعراق تحديداً، وهذا له معنى رمزي لاقت. فالعراق هو مستودع الشعر العربي «العمودي». وقد ظل الشعر هناك يتعمد ويتسامق ويستفحل على مر العصور ، ولم ينكسر عمود الشعر هناك، حيث ظل النجف معهداً للشعر وداراً للشعراء. ولم يتراجع الشعر هناك، على عكس ما هو شائع من أن الشعر العربي انحط وتدهور حتى جاء شعراء الإحياء فردوا له الحياة. وهذا قول قد يصدق على ديار العرب كلها إلا النجف حيث استمر الشعر وتواصل وصار النجف رمزاً شعرياً مثلما هو رمز ديني، حيث البيئة المتشعبة بالعمود والفحولة والنسق الذكوري.

ومن هنا فإن بروز نازك الملائكة هذه الفتاة النجفية يثير الملاحظة النقدية الثقافية. فنحن هنا أمام رمز ثقافي عمودي مترسخ وفي مقابلة فتاة لا موقع لها داخل هذا النسق الشعري الفحولي. وهي إما أن تتدرج تحت مظلة النموذج المائل بذكوريته المطلقة أو أن تتمرد عليه، ولقد جريت الخنساء من قبل وكان قرارها هو قرار الاندماج ، ولهذا فإن الخنساء استفحلت واسترجلت ، ومن ثم فإنها لم تغير شيئاً في النسق الثقافي وصارت مجرد صوت يحاكي ويردد ومن ثم يعزز النموذج ويقويه ويقوي نكوريته، حتى صار شعر الخنساء مجرد بكاء على الرجال ولا موقع للنساء فيه.

أما نازك فهي أول امرأة عربية تقرر مواجهة العمود ومن ثم تكسيره. وهو عمود مائل أمامها بقوة وجبروت، فنازك من عائلة شعرية والنجم يمثل أمام عينيها بوصفه داراً للشعر وخيمة تقوم على تلك العمود ويتجلل العمود بها. وإذا ما جاءت نازك فإنها تأتي في المكان المناسب ولاشك.

من هنا فإن حدوث حركة الشعر على يد فتاة خرجت من الثقافة النجمية، ومعها السياب الجنوبي الملاصق للنجم، وفي هذا المكان تحديداً فإنه يعني المواجهة مع خيار مصيري، إما الذوبان في النسق أو الخروج عليه ومحاولة التأسيس الذاتي المتحرر.

وجاء الخيار الثاني لينكتب فيه وبه فتح ثقافي إبداعي له دلالاته الثقافية الخاصة - كما سنرى -.

هـ - والقضية الأخيرة هنا تأتي من زعم صار يتردد أخيراً ، وهو زعم ابتدأ به أدونيس وقال به إحسان عباس،^(٤) حيث رد كلاهما رأياً بأن الحداثة العربية منحصرة في الشعر فحسب، وأن لا حداثة ولا تحديث في الخطابات الأخرى سواء في الفكر أو في السياسة والاقتصاد أو في غيرها.

وهذا رأي يقوم على تصور أن الشعر خطاب منبث ومنعزل ثقافياً وحضارياً.

وهذا افتراض لا يمكن الأخذ به إلا لو أمكن تجريد الشعر من أي انفعال أو تفاعل ثقافي.

والحق أن الشعر ليس سوى خطاب من خطابات وليس سوى نسق فرعي يتسابق مع أنساق أخرى تصنفها الثقافة وهي جميعها منفرسة في الذهنية الثقافية للمجتمع. ومن المحال أن نتصور القصيدة وكأنها هي خطاب منبث لا صلة له مع السياق الثقافي والحضاري للأمة.

ومن الواضح أن أسئلة الإبداع والأصالة ومطمح التأصيل مع سؤال الذات عن موقعها الإبداعي الفردي المتميز كانت المحرك الدائم وراء الإحساس بأننا في زمن مختلف برزت فيه فردية الفرد وشعور الذات بأنها قيمة إنسانية لها خصوصيتها من

جهة ولها حقوقها وتطلعاتها من جهة أخرى. وذلك بعد تراجع دور العشيرة والأسرة في تقرير مصير أبنائها أو في حمايتهم أو توجيه اختياراتهم وحلت المؤسسات الاجتماعية، السياسية منها والحزبية والبيروقراطية، مع الثقافة ومؤسساتها الفكرية والمدرسية والإعلامية وهي كلها بدائل جديدة ألغت العشيرة والأسرة وفكت ارتباط الإنسان معها فصار الإنسان فرداً منفصلاً عن سياقه السابق وعن الحماية القديمة والالتزام التقليدي وانخرط في تحد جديد لا بد فيه للمرء من إثبات ذاته بقوته الخاصة وحيلته وحده من دون عصبية القيمة^(١).

في هذا الجوجات الخطابات الإبداعية كالرواية مثلاً حيث صار المبدع يخلق عشيرة متخيلة عبر السرد ويؤسس له وجوداً مجازياً وإبداعياً يضعه في حال جديدة من سياق جديد.

وجاءت حركة الشعر الحر بوصفها سؤالاً من أسئلة العصر حول ما يمكن أن يؤسس له كذهنية إبداعية متصلة أم منقطعة ، وهل الموروث عب أم رصيد وهل الموروث واللغة والأدب صوت جماعي أم أنه صوت النخبة والطبقة...؟.

وهل للمهمشين والصغار والنساء مكان في هذا النموذج أم لا..؟

وهل يلزم المبدع أن يتواصل مع الماضي ويتأصل معه ومع الراهن أم أنها قطعة مع الأصل ومع العشيرة في أن.

إن تجربة القصيدة الحرة علامة كاشفة على حالة الاتصال والانفصال، التكرار والاختلاف، وهي تسعى لابتكار الذات نمونها الخاص معتمدة على المنجز القائم الذي لم تسع إلى إلغائه ولكنها أقدمت على تفكيكه ففتحت بذلك منافذ لها اقتحمت عبرها أسوار النموذج مما فكك المعيار الرسمي ومكن الذات المبدعة من التغلغل إلى الداخل ومن ثم إعادة إنتاج الموروث وإعادة تكوينه.

وبهذا وجدت الذات بوصفها كائناً مفرداً غير عشائري، وجدت لها مكاناً يمكن وصفه بأنه موقع إبداعي فيه إضافة وفيه فتح جديد عبر ممارسة لعبة (التكرار

والاختلاف) حيث يتحقق الإبداع بواسطة استخدام الأدوات القديمة ذاتها ولكن عبر أسلبة جديدة فالتكرار هنا يحدث من أجل تحقيق الاختلاف ومن ثم التميز والتفرد بعيداً عن مجرد المحاكاة أو المعارضة أو إعادة الصياغة.

ومن هنا جاء دور الذات المبدعة وجاء صوت الأنوثة وجاء النسق الجديد - كما سنرى في الفقرات اللاحقة -.

إذا أخذنا هذا بالاعتبار فلن يكون من الصحيح القول إن الحداثة العربية اقتصرَت على الشعر وحده. ذلك لأن حالة التحول شاملة وليست خاصة، وشموليتها تأتي عبر الأسئلة التي هي ذاتها في كل الخطابات الثقافية، وأهمها سؤال الهوية وعلاقتنا مع الآخر ومع الأصل. وحول أسئلة النقد ونقد الذات تحديداً ومسألة المنجز التاريخي، مع السؤال عن دور الذات المفردة وعن موقعها في النسق الثقافي وفي نظام العشيرة. وهذه أسئلة موجودة في كافة الأفعال الثقافية. ولقد كان جواب الشعر عليها هو الأبرز لأن الشعر هو أبرز ما في ثقافتنا وهو الوجه المكشوف دوماً لنا. وإن كانت مواقع الشعر أخذت بالامتزاز الآن فإن هذا حدث جديد لم يك في السابق.

ويسجل لحركة الشعر الحر أنها السباقة إلى فعل تفكيك الموروث، ونقد البنية الصلبة لثقافتنا وهي القصيدة العمودية وحدث ذلك من شاعرة فتاة له مبلول الخالص في مواجهة عمود الفحولة والنسق الذكوري للثقافة.

(٣)

١/٣ النسق/الأصل،

حينما نتحدث عن حركة الشعر الحر بوصفها حادثة ثقافية فهذا يعني أن هذا الشعر قد أسهم في التأسيس لنسق إبداعي جديد. على أن كلمة «جديد» لا تعني الجودة المطلقة. فالشعر العربي - ومع الثقافة - كانا يقومان على النسق الذكوري، وهو نسق طاغ ومهيمن. ولكن التأنيث كان له وجود من نوع ما. غير أنه وجود هامشي وربما نقول إنه وجود سلبي.

فالتأنيث يأتي ربيعاً للنقص والضعف، وكلما جنحت اللغة إلى اللين فإنها حينئذ تصبح في خانة المؤنث والضعيف والمحقر.

هذا ما تدل عليه شواهد الثقافة، ومنها موقف ابن قيس الرقيات حينما أنشد عبد الملك بن مروان قائلاً:

إن الحـواث بالمدينة قـد
أوجـعنني وقـرعن مـروتيه
وجـبـبـنني جب السنام ولم
يتركـن ريشاً في مناكـبيـه

فقال له عبد الملك : أحسنت لولا أنك خنثت في قوافيك. فرد ابن قيس الرقيات قائلاً: ما عدت كتاب الله «ما أغنى عني ماليه. هلك عني سلطانيه»^(٧).

وما قاله عبد الملك بن مروان لم يصدر عن ذائقة شخصية تخصه ، ولكنه يمثل السائد الثقافي من تمثيل المؤنث بصفة الضعيف والحقير. ولقد قال المزرد بن ضرار واصفاً قوافيه بالذكر لا بالتأنيث^(٨):

زعيم لمن قاذفتـه باوابـد
يغني بها الساري وتُحدى الرواحل
مذكـرة تلقى كـذيراً روايتها
ضـواحٍ لها في كل ارض ازامل

متجاوباً بذلك مع أبي النجم العجلي الذي جعل شيطانه ذكراً في حين قلل من شأن أصحاب الشياطين الإناث^(٩).

وهذا هو البد الذي لم يسع المتنبي فأعلن تحقيره للمؤنث الشعري في قوله:

مـدحت قومـاً وإن عشنا نـظمت لهم
قصائدُ من إناث الخيل والحصن
تحت العجاج قوافيها مضـمـرة
إذا تنوشـن لم يدخلن في اذن

ولهذا وصف أبو تمام قصائده بأنهن بنون ذكور ومن ثم فشعره غال عليه وثمان
عنده لأنه شعر فحولي^(١٠) ومن قبله وصف الفرزدق الشعر بأنه جمل بازل^(١١).

هذه ذهنية ثقافية نتج عنها احتقار الخطاب اللين لأن ما هو لين هو مؤنث وما هو
مؤنث فهو محقر. وهذا بالضبط ما جرى في عصرنا هذا في الرد على دعوة محمد
مندور للشعر المهموس^(١٢) حيث وصفت الدعوة وصاحبها بالتخنث، مثلما جرت
مهاجمة قصيدة التفعيلة بسبب ما سموه بميوعتها^(١٣) أي أنوثتها.

وهذا أفضى بالمرأة قديماً لأن تكون خارج الإبداع الشعري وصار كل ما هو
مؤنث فهو مضاد لما هو شعري، وصار الشعري هو الفحولي فحسب. حتى إذا ما
أرادت الأنثى أن تقول شعراً فليس لها سوى شعر الفحول لتقول على غرارها - كما
لدى الخنساء وكما نرى لدى ليلى الأخيلىة التي ينسب لها أبيات لا تختلف عن شعر
أي رجل فحل وإليك مثلاً على ذلك في قولها^(١٤):

نحن الأخـيـل لا يزال غـلامنا

حتى يـدب على العـصا مـذكـورا

تبكي السيوف إذا فـقدن أكفنا

جزعاً وتعلمنا الرفاق بحـورا

ولنـحن أوثق في صـدور نسائكم

منكم إذا بكر الصـراخ بكورا

وهذا شعر ذكوري لم تجد المرأة بداً من قوله ولم تنتبه إلى فحولية لغتها لأن
النسق الثقافي الشعري نسق فحولي فحسب.

٢/٣ - ذاك نسق فحولي واضح الهيمنة، غير أن في الثقافة نسقاً آخر انثوياً
يتحرك بحياء شديد حتى لقد جاء ضعيفاً ومستسلماً. فالشعراء الذكور ظلوا يعطون
قصائدهم وقرافيتهم صفات مؤنثة. فأبو تمام وصف قصائده بأنهن عذارى^(١٥).
والحصين المري جعلها قافية غير أنسية - وكان ذلك تحد واضح لشتيمة العجلي

وتحقيره لأصحاب الشياطين المؤنثة - وجاء عمر أبوريشة أخيراً ليصف القصائد بأنهن بنات الشاعر^(١٧) ناقضاً بذلك أبا تمام الذي اتخذ القصائد بنين يعتز بهم وينتمي إليهم.

هذه مؤشرات ضعيفة تنام في دعة وسكون واستسلام تحت خيمة العمود الذكوري بنسقه الفحولي الطاعني، ولم ينتج عنها خطاب إبداعي ملحوظ ولم تجد المرأة لنفسها موقعاً قط في الخطاب الشعري القديم. لأن الشعر جمل بازل وشيطان ذكر ولأن القوافي مذكرة، وظل التأنيث هامشياً وسلبياً وعاجزاً، إلى أن جاءت حركة الشعر الحر «قصيدة التفعيلة» لتجترح نسقاً جديداً في الشعر العربي سوف نلاحق تجلياته في الفقرات التالية.

(٤)

كسر النسق/ علامات التأنيث،

١/٤ - لاشك أن الشعريات الرومانسية العربية قد لينت النسق الشعري وخففت من غلواء الشعر والشاعر حتى جاء نوع من الشعر الذاتي والوجداني والإنساني - أو المهemos حسب كلمات مندور - غير أن الفتح الشعري الأهم في مجال النسق والخطاب هو ما حدث فعلاً في حركة الشعر الحر وعلى يدي نازك الملائكة والسياب تحديداً. ولسنا نقول إن هذا قد حدث بوعي وقصد منهما، ولكننا نستطيع أن نقرأ حركة تغير النسق وتولد نسق جديد عبر فعلهما الإبداعي من جهة وعبر مقولات نازك الملائكة النقدية من جهة ثانية.

على أن هناك مؤشرات خفية توجي برغبة مضمرة لدى نازك الملائكة لكي تؤسس للنسق الجديد، لكنها ليست في موقع قوي لإعلان المشروع والجهز به وتتنازعها رغبتان، رغبة النهضة، والخوف من هذه النهضة، ولقد عبرت عن ذلك في كتابها «قضايا الشعر المعاصر» حيث ظهر التردد والخوف، بينما كانت في مقدمتها لديوانها «شظايا ورماد» أكثر شجاعة وأقوى إرادة. ولقد كتبت مقدمة الديوان عام ١٩٤٩ بينما صدر كتاب قضايا الشعر المعاصر عام ١٩٦٢ بفارق أربعة عشر عاماً، وهو الفارق ما

بين الشجاعة والتخوف. وهو أيضاً الفارق بين «الشظايا» و«القضايا» حيث تحمل كل مفردة منهما دلالاتها الخاصة فيما بين التمرد والحياد.

وفي شظايا نجد الشاعرة تتحدث بجرأة وقوة عن «التحرير التام» وعن تفسير القواعد وتقرر أن «القواعد شيء واللغة شيء آخر - ص ٨/٧» وأن الشعر العربي لم يقف على قدميه (ص ٥) وكأنها بذلك تشير إلى أن الشعر سار بقدم واحدة هي القدم الذكورية ولم يستعمل القدم المؤنثة وإذا فإنه لم يسر بقدميه معاً.

وظلت تشير إلى الالفاظ الميتة والقافية الموحدة والفترة المظلمة حتى إنها وصفت هذه الحالة بالإلهة المغرورة (ص ١٧) التي يجب التمرد عليها بوصفها صنماً ووثناً ووهماً وليست حقيقة.

ومن هنا دعت إلى سبر القوى الكامنة وراء الالفاظ (ص ١٨-١٩) وكشف الأحاسيس المكبوتة (ص ١٩) أي الذات المؤنثة في الخطاب الثقافي الشعري الذي هيمن عليه النسق المذكور. ولعل في قول نازك الملائكة بالذات الباطنية (ص ٢٢) ووجوب ظهورها وسفورها ما ينم عن مشروع النسق الجديد المقموع سابقاً والذي يسعى الآن إلى البروز والظهور.

وفي كلام نازك في هذه المقدمة إحياءات تنبئ عن المكبوت الثقافي مثل كلمات «الواد» ومصطلح «الكامل» حيث يحيل «الكامل» إلى وصف النسق القديم المهيمن الذي ظل يند الذات الباطنية ويحولها إلى المكبوت والمقموع (ص ١٦) مثلما تتردد كلمة العائق (ص ١٦) والعوائق بوصفها أصناماً مغرورة تقمع وتمنع^(١٧).

وحينما ولدت القصيدة الجديدة جاءت تبعاً لذلك محاولات «الواد» ولكنها فشلت ولم تغلق. هذا ما تقوله نازك حيث تتمركز كلمة «الواد» في خطابها حاملة دلالات هذه الكلمة كفعل ثقافي أزلي ما بين الفحولة والتأنيث. وهنا تتبدى علاقات السياق النفسية، فهذا الفعل عند نازك هو «حركة الشعر الحر» وهذه هي التسمية التي تلتزم بها نازك

هنا حيث تصر على لمج كلمة «حركة» سابقة للكلمتي «الشعر الحر» من باب تأنيث المصطلح من جهة ووصفه بأنه تحرك وتغير وانتعاش للمكبوت وللذات الباطنية^(١٨)

هذا هو مشهد الميلاد ومعه شهادة الميلاد المحصورة بيد نازك الملائكة حيث سمت ابنتها بـ«حركة الشعر الحر» قبل أن تتسمى بعد ذلك بـ«قصيدة التفعيلة» وستكون «ماما نازك» هي الأم والحاضنة عبر الكشف والتسمية والدفاع. ويستمر ذلك من نهاية الأربعينات إلى بداية الستينات حيث يصدر كتاب «قضايا الشعر المعاصر». وهناك يبدأ خمود «الشظايا» وتظهر الأم وكأنها ترغب في إعادة البنت إلى حضن «الأب» وتبدو الأم وكأنها غير راضية على تمرد البنت على أبيها.

وتعود نازك إلى القواعد والعروض والضبط والربط والتحذير من تحرر النسق^(١٩) وكأنها لم تغل عام ١٩٤٩ إن القاعدة الذهبية هي الالقاعدة (شظايا - ٥). وبذا يعود القيد بديلاً عن الاستقلال ويعود الأب الذكوري ليفرض شروطه على النسق الجديد، حسب طلب السيدة الأم التي لم ترد لابنتها أن تنال حق الاستقلال التام.

هذا هو المشهد لدى نازك ما بين عامي ٦٢ و٤٩ غير أن الوضع أقوى من قدرة الشاعرة على كبح الوليدة، وما دامت محاولات الواد قد فشلت جميعها حسب تقرير نازك نفسها فإن محاولات الكبح لم تفلح أيضاً حتى وإن كانت الأم الرؤوم هي الناصحة والراغبة في ذلك.

هذا لأن الحركة لم تكن فردية ولم تكن بفعل وحيدة مفردة، ولكنها حركة ذات بعد ثقافي وتحول نوعي في الذهنية والأنساق. ولذا فإننا نرى شعر نازك الملائكة يسير على نقيض مرادها النظري لأنه مراد أبوي قمعي وليس مراداً أمومياً إنسانياً.

جاء الإبداع لدى نازك إلى حد ما ولدى السياب إلى حد مطلق ومثل الإبداع دوراً أمومياً - لا أبوياً - وانطلق النسق الحر ليغرس لنفسه موقعاً جليلاً في الثقافة ومقرونية جديدة في الاستقبال الشعري لم تكن من قبل.

٢/٤ - يأخذ النسق الحر مجال تكوينه عبر تأنيث القصيدة وتحويل عمود الشعر إلى خطاب مفتوح يجعل النقص مدخلاً شعرياً وإبداعياً ويتنازل عن الكمال والقوة.

ولقد ابتداء الأمر بواسطة تهشيم النسق التقليدي وتكسير عمود الشعر حيث كانت قصيدة «الكوليرا» لنازك الملائكة وقصيدة «هل كان حبا» للسياب مشروعاً لتأنيث القصيدة عبر اختراق النسق من جهة وتكسير النموذج التام من جهة ثانية بوصف عمود الشعر علامة ذكورية ترمز إلى الفحولة وتتسمى بها، وجاءت الحركة لفتح الباب أمام نسق شعري جديد ابتداءً بتأنيث الشكل عام ١٩٤٧ عام ظهور القصيدتين^(٢٠) ثم جاءت جهود متواصلة بعد ذلك أفضت إلى تأنيث النسق عبر أنظمة القول وأساليب الإبداع اللغوي حيث جاءت قيم إبداعية جديدة تعتمد على المهملش والناقص والضعيف واليومي والحياتي والإنساني، في مقابل الكامل والقوي والمتعالي مما هو من صفات النموذج الفحولي.

ولقد أفصحت نازك الملائكة عن أسباب دفعتها إلى إشهار تمردها على النموذج وحددت أربعة أسباب هي^(٢١):

١ - النزوع إلى الواقع.

ب - الحنين إلى الاستقلال.

ج - النفور من النموذج.

د - إثارة المضمون.

وإذا حددت نازك فعلها بهذه الأسباب فإن هذا يعني أنها تنهم النموذج العمودي بلا واقعيته ويتسلط على المبدع وحرمانه من الاستقلال بوصفه نموذجاً مهيمناً، وهي أخيراً تشير إلى مشكل «المضمون» وكأنها تشير بذلك إلى غلبة النسق الذكوري في النص العمودي متعالياً بذلك على ما في اللغة من إمكانات مكبوتة ومهمشة. وتجيء نازك الملائكة بوصفها أنثى وبوصفها يافعة وهما صفتا نقص وضعف حسب معايير النموذج، تجيء لتعلن أن الناقص والمهمش والضعيف ليست قيما ساقطة ولكنها تستطيع أن تكون قيماً إبداعية إذا ما استنهضت الحس الإبداعي فيها وتسلحت بالشجاعة والندية. وهذا ما حدث فعلاً حيث تجرأت هذه الأنثى اليافعة على عمود الفحولة وتولت تهشيمه وتكسير عموديته وإحلال نموذج منافس وجديد.

ولا شك أن لدى نازك الملائكة وعياً قوياً بما تتصدى له من دور عبر إحساسها الشديد بذاتها كذات مقموعة وإحساسها بالأشياء الصغيرة مثلما هي صغيرة أمام النموذج الفحولي، ولقد أفصحَت عن انشغالها بما هو مهمل وهامشي ومغفول عنه وعن مسعاها إلى جعل تلك قيمة إبداعية وتأسيس النص الحر على هذه الشعريات وذلك في حديثها عن قصيدتها «الخيوط المشدود إلى شجرة السرو»^(٣). حيث صارت الأشياء الصغيرة تتكلم ، وحيث جرى تكسير فحولية الرجل في هذه القصيدة وصار الرجل ضحية لتسلطه وكبريائه، وجاء نص القصيدة متطابقاً في شكله ومضمونه حيث الشكل غير العمودي والمضمون غير الفحولي وتأنث النص هنا شكلاً ومضموناً بواسطة توظيف النقص، نقص الأوزان وتفقتها مع تفتيت جبروت الرجل في النص وإظهاره منكسراً ومهشماً.

(٥)

ذاك وجه البداية كما ارتسمت عند نازك الملائكة وهي بداية لحادثة بعيدة المدى بوصفها حادثة ثقافية دالة ومن هنا فإن علامات تأنث النسق الشعري أخذت وجوهاً متعددة ومتنوعة حيث شاهدنا ثورة إبداعية في اللغة ذاتها ابتدأت بميزان القول الشعري وامتدت إلى موازين الكلام وانظمة التفكير اللغوي وأساليب الإنشاء الإبداعي. تقوم كلها على مبدأ «النسبية» كنقيض للعمود الكامل والنص المطلق. والشعر هنا يعتمد على «التفعيلة» بوصفها قيمة أنثوية تحبل بإمكانات الولادة والتوليد مما جعل مبدأ النقص أساساً توليدياً وليس عيباً، على نقض مبدأ الوزن العروضي التام حيث هو ميزان فحولي متعال ومغلق.

ويعتمد مبدأ النسبية ليعم الخطاب الإبداعي كله حيث جاءت اللغة بمستواها المحكي بما إن الحكي ذاته مستوى لغوي مؤنث^(٣) وجاءت قصائد نازك الملائكة وقصائد السياب معتمدة على أساس (الحكي) حيث صارت الحكاية قيمة شعرية يتولد منها النص والقول الشعري وتشتأ للنص رحم إبداعي يحبل بالدلالات والولادات المتضاعفة . وصار القول الشعري ذا أساس عضوي فيه حيوية بمعنى النص الحي

والرحم الإبداعي الذي يزواج ما بين الشعري والسري ويؤلف جملة شعرية جديدة فيها شعر وفيها حكي وتنطوي على رحمها الخاص بها كمولد دلالي قابل للتلاقح والتوالد ، وبذا دخل النص الشعري إلى مستوى جديد يقوم على التعدد والتنوع وتجاوز الأصوات بديلاً عن الصوت الواحد. وتكسرت بهذا، الأنا الشعرية الصارمة التي كانت تطفئ على العمود القديم وتدير أنظمة الخطاب الشعري التقليدي وألت هذه (الأنا) الفحولية إلى حال من الانكسار والتهمش مثلما تهمش عمود العروض. ولقد أخذ ذلك أبعاداً ثلاثة متوسلاً بالحكاية بوصفها فعلاً من أفعال الحمل والولادة، أي الإبداع بمعناه الأعمق ، وبالحزن بوصفه قيمة دلالية جوهريّة تجعل النسق أكثر غوصاً على المكبوت الإنساني، وبالتالي فإن القصيدة بوصفها أما ورحماً ولوداً تصبح هي القيمة النسقية للإبداع الحر. وأسوف نقف على هذه الأبعاد واحدة واحدة فيما يلي من قول.

١/٥ - النص الضيف/الحكاية أنثى دلالية:

يظهر بدر شاكر السياب في حركة الشعر الحر «قصيدة التفعيلة» بوصفه الشاعر الكاشف لجسد النص الجديد، ذاك لأنه قد أدرك أن الجسد الحي يتحرك بالضرورة بواسطة قدمين اثنتين ، وهما عنده الإيقاع والحكاية. ولقد اشترك مع نازك في هذا الاكتشاف وأسهما معاً في فتح ثغرات فككت النسق العمودي وحررت القصيدة من سلطة العمود. ثم دخلاً معاً إلى نظام القول الشعري بتوظيف الحكاية توظيفاً شعرياً ألف ما بين الإيقاع الحر والسياق الحكائي المشعرن.

وإن تراءت لنا اليوم «قصيدة الكوليرا» لنازك وكأنما هي نص ساذج وبسيط إلا أنها في وقتها «عام ١٩٤٧» كانت فتحاً وبداية شجاعة لفتاة يافعة تجرأت على عمود الفحول وعلى نظام لغتهم. وفي هذه القصيدة إضافة إلى لعبة الإيقاع - توظيف للحكاية واستنبات لفكرة النص الولود، وفكرة التزاوج الدلالي حيث يأتي الموت والولادة معاً في رحم نصوصي لاشك أنه رحم قابل للتلقيح والتناسل^(٢٤) ثم جاءت نازك بقصائد مثل «الخيوط المشدود إلى شجرة السرور»^(٢٥) وقد كتبت القصيدة بعد سنتين من كتابة الكوليرا أي عام ١٩٤٩ وقصائد مثل «مر القطار» والأقنوع» و«خرافات» و«نهاية الأكم»

و«أنا» ، وكلها من نصوص ديوانها «شظايا ورماد» ، وفيها تدخل نازك إلى فكرة التزاوج بين العناصر والثقافات^(٣٦) ومن ثم تأسيس رحم دلالي للنص تتولد عنه الشعرية الجديدة حيث تصبح «الحكاية» قيمة شعرية وأساساً إبداعياً.

ولكن الإنجاز الأكبر هنا سوف يسجل للسياب الذي أبدع بشكل لافت في توظيف «النص الضيف» ونقصد بذلك استخدام السياب للأسطورة استخداماً شعرياً جديداً فيها تجريب أولاً ثم إنه تجريب أفضى إلى نجاح إبداعي ملحوظ.

ومن الواضح أن السياب كان يحس بجفاف النسق الشعري القديم وضيقه، ويحس أن في نفسه توترات شعرية لا يستوعبها النسق العمودي ولقد أشار إلى معاناته مع النص في قصيدته المعنونة «القصيدة والعناء» حيث يردد:

جنازتي في الغرفة الجديدة

تهتف بي أن اكتب القصيدة

فاكتب

ما في دمي واشطب

حتى تلبس الفكرة العنيدة^(٣٧)

وعبر الكتابة والشطب تأتي «الفكرة العنيدة» ، وهذه الفكرة هي النسق الشعري الجديد الذي وجد طريقه عبر الحكاية والأسطورة التي صارت للسياب بمثابة «الغرفة الجديدة الواسعة»:

وغرفتي الجديدة

واسعة، أوسع لي من قبيري

هذا الإحساس للعنف لدى السياب بالتوتر الإبداعي من جهة وضيق النسق العمودي من جهة ثانية هو ما جعله يفرح بالاكشاف الجديد في تحطيم الوزن العمودي أولاً ثم في تعرفه - عبر جبرا إبراهيم جبرا - على ثقافة الأساطير القديمة بوصفها حكايات إنسانية تحمل بذور الهاجس البشري للمجموع ، وراح يوظف الأساطير في نصوصه توظيفاً تدرج في مراحل ترقى بها الإبداع عنده إلى أن بلغ اللحظة التي فيها لانت الفكرة العنيدة.

على أن تليين العنيدة وترويضها اخذ منه غناء وتجريباً متواصلاً بدا - أولاً - بمجرد الضيافة الكريمة للنص الضيف، حيث تحل الأسطورة حلولاً قسرياً، ولكن الشاعر يظل حيويًا ومنفتحاً على التجريب والبحث إلى أن يدخل في مرحلة أكثر نضجاً حينما زواج ما بين الأسطورة والحكاية وجعلهما معاً أساساً كما هو في «الموس العمياء» وحفار القبور» ثم انتهى أخيراً إلى مرحلة متقدمة في صناعة الفن الشعري حينما أحدث اندماجاً تاماً بين عناصر الحكمة المتحددة والمتضامنة كما في «أنشودة المطر» حيث جرى تبني الحكاية الأسطورية مع الحكاية الذاتية وجاء سطح النص خلواً من ضغط النص الضيف وبخل الضيف إلى جوف الدار وصار من أهلها وانفتح النص قائلاً:

عيناك غابتا نخيل ساعة السحر

..... الخ

وهنا نجد نصاً مؤثراً يقوم على كائن انثوي حال في النص وليس أجنبياً عنه وليس مجرد ضيف عزيز، وتتحول الأسطورة هنا من عشتار البابلية إلى نواة نصوصية يتولد عنها نص حديث بسياق حديث وبالتالي فهو نسق جديد تصبح فيه «الأنوثة» قيمة شعرية فهي ليست كائناتاً متغزلاً به وكأنما هو مجرد معشوق جسدي شبقني أو مجرد عامل تحفيزي على القول، كما أنها ليست مجرد مجاز بلاغي أو استعارة طارئة على النص أو حكاية خارجية، ولكنها هي النص ذاته، ولذا تأتي قصيدة «أنشودة المطر» بوصفها قمة إبداعية تحمل صورة النص ذي الرحم الولود. ولم يحدث هذا إلا بعد بحث طويل ومعاناة باتجاه «الفكرة العنيدة» والرغبة في تليينها.

هناك نرى الجسد الميت يعلن الحياة ويسميتها في قصيدته «وصية محتضر»^(٢٨):

أنا ميت لا يكذب الموتى. واكفر بالمعاني

إن كان غير القلب منبعها

...

دماغي وارث الأجيال

عابر لجة الاكوان.

يتحول الشاعر الشخص إلى «ذات شاعرة» لاتكذب لأنها ذات ميتة والأموات لا يكذبون، وبما إنه ميت فإن رماغه عالمي وإنساني وكوني. وهنا تأتي الحكاية بما أنها صدق خالص وبما أنها إنسانية وكونية، وإذا ما جئنا إلى أنشودة المطر نجد الحكاية مخزونة في جوف النص «حتى إذا ما فض عنها ختمها الرجال - لم تترك الرياح من ثمود في الوادي من أثر»^(٣٩).

الحكاية أنثى ساكنة ساكنة «مجموعة» وإذا نزع عنها قمعها «بكسر القاف» عنوة فإن العينين تتحولان من غابتي نخيل إلى ألف أفعى تشرب الرحيق . فالوباء مخبوء بالمطر^(٤٠) والشرر الناري مخبوء في العينين اللتين طالما تغزل بهما الفحول وحولوهما إلى مجرد زينة جسدية شبقية، لكنهما هنا يتحولان إلى حكاية تقضح البغاة والزناة أحفاد أوديب منتهك حرمة الجسد المؤنث، الجسد الأم، والرحم الولود، هؤلاء الذين ينتهكون كرامة الأنوثة ويحولونها إلى بقي:

المال شيطان المدينة

رب فاوست الجديد

«المومس العمياء»^(٤١)

هذا هو شعار الزناة منتهكي حرمة الجسد المؤنث، وهنا تتحول الأنوثة إلى (حكاية) تدین الاغتصاب والانتهاك والعنف وإذا ما فض الرجال ختم الحكاية إنها تتحول إلى رياح لاتبقى في الديار من ثمود من أحد.

المال شيطان المدينة...

هذه جملة شعرية حكاية لا تأتي في نص عمودي حيث إن ثقافة الفحولة تعبد المال وتسخر الإبداع الشعري من أجله إلى أن صار فن المديح والتكسب أهم فنون الشعر عندهم فهو جالب المال. ولكن المال في النص الجديد هو «شيطان المدينة» وهو السبب في انتهاك حرمة الجسد المؤنث وتحويله إلى البغاء ولم يك بد لهذه «العنيدة» من أن تتحول إلى حكاية ينتشأ عنها رجم نصوصي يدين القبح ويفضحه عبر قيم دلالية مغفول عنها وهي قيمة الموت حيث الميت لا يكذب وقيمة الأسطورة حيث الحكاية التي لا يمكن تكذيبها وقيمة الولادة حيث لا أحد يرفض الميلاد سوى الثقافة الجاهلية التي تندد الجسد الغض المؤنث لتخلص منه وتلغيه من السياق الثقافي.

ولكن الأنوثة تعود هنا في هذا الفتح الإبداعي لتؤسس لها نسقاً حياً لم تستطع جهود الفحول على وأده على الرغم من كل المحاولات^(٣)

ولقد أدرك السياب جنايه الفحولة ضد المحكي والمؤنث، وهو ما نراه في قوله «الديوان ٣١٩»:

تُؤورنا الوهاج تزحمه اكف المصطلين
وحديث عمتي الخفيض عن الملوك الغابرين
ووراء باب كالقضاء
أيد تطاع بما تشاء لأنها أيدي رجال
كان الرجال يعربدون ويسمعون بلا كلال
افتنكرين؟
افتنكرين؟
سعداء كنا قانعين
بذلك القصص الحزين لأنه قصص النساء
حشد من الحيوانات والأزمان، كنا عنفوانه
كنا مداريه اللذين ينال بينهما كيانه

وفي هذا النص إشارات إلى المحكي بوصفه قيمة أنثوية مقموعة يقعها الفحول ولكن الشاعر هنا يعيد للأنوثة وللحكاية وللطفولة قيمها المعنوية ويوظف ذلك كله في التأسيس لذهنيه شعرية جديدة تتحرر من شروط النسق القديم وتشرع في تأسيس نسق جديد حر.

٢/٥ - العزن بوصفه أنثى،

في النسق الشعري العمودي كانت الفحولة هي القيمة الشعرية حيث القوم والتفرد والذات المتعالية ، وهذا نسق لا ريب أنه اصطناعي ومقتعل وبالتالي فإنه نسق متعال وغير واقعي. حتى لقد احتار باحث مثل غرونيوم وعجز عن تصنيف شعر الرثاء مع أشعار الفحول وراح يعدده فنا نسانياً رابطاً الرثاء بأصل نسوي مع عادة

النياحة وأنشيد النواح النسائية^(٣٣) ولعله في ذلك قد تطبع بطابع الفحولة فرأى كل ما هو وجداني وإنساني وغير نفعي - إذن - غير فحولي وبالتالي فإنه نسوي. وكان مثال الخنساء مسعفاً غروباًوم لتعزير فكرته.

والخنساء شاعرة مفردة سواء بوصفها امرأة في تراث رجالي أو في كونها شاعرة الرثاء، ولذا فإن نسوية الرثاء لن تتأتى من كونه فناً تقوله النساء وإنما تأتيه الصفة من كونه فن المشاعر المكتوبة وصوت الضمير الذاتي وصوت الحزن.

وحيثما نقول الحزن فإننا نضع أيدينا على معنى أساسي من معاني الحياة، وهو المعنى الذي كانت تتعالى عليه الفحول. فالفحل رجل قوي لا ينكسر ولا يضعف ويجب ألا يظهر في شعره أو قوله انكسار أو ضعف، فهذه أمور مضادة للفحولة، وجرى بذلك تطابق بين شكل القصيدة العمودية وهو شكل تام البناء متماسك التركيب وذو ظاهر متكامل وقائم بذاته ومستغن عما عداه وهذا شكل ينعكس على مضمونه من حيث صفات التمام والكمال والتعالي، وهذه هي القيم الشعرية الفحولية. وما خرج عن هذه الصفات فهو نسوي كالرثاء أو متخنث كقوافي ابن قيس الرقيات - وقد سبق القول فيها - أو مهموس وهو الموصوف بالأنثوي كما حدث لدعوة مندور. وهذا يعني إغلاق النموذج الفحولي واكتفاءه بصفات الكمال والتعالي.

ومن هنا يأتي انكسار النموذج في أوزانه متساوياً مع انكسارات أخرى تغير من دلالات النسق الشعري ومن أنظمة الخطاب وأساليبه. وجاء شعر فيه انكسار وتهشم في أوزانه وفي دلالاته، وكان «الحزن» هو القمة الدلالية الأبرز شعرياً ونسقياً بوصفه علامة على تأنث النسق.

ولقد تصاحب «الحزن» بوصفه أصلاً دلالياً ونسقياً مع القصيدة الحرة، وفي قصيدة الكوليرا كان الانكسار الوزني مصحوباً بالانكسار الدلالي حيث الحزن من جهة والحكي من جهة أخرى هما الفعلان الشعريان المشكلان للنص وهما معا قيمتان غير فحوليتين.

ثم سار الحزن ليكون علامة أولية على هذا النسق الشعري لدى نازك وأدى السياب معاً. ولقد تدرج عند نازك على ثلاثة مستويات أولها المستوى البسيط ثم المركب وأخيراً العضوي، وما بين الكوليرا ومرثية امرأة لاقية لها^(٣٤) وإلى أختي سها^(٣٥) و«هل ترجعين»^(٣٦) وإلى عمتي الراحلة^(٣٧) و«صائفة الماضي»^(٣٨) ومرثية يوم تافه^(٣٩). حيث نرى الحزن بمستواه البسيط وهو الحزن المتغذي على حادثة الموت والمتمثل على شكل مرثية مثلها مثل المراثي التقليدية. وهذا هو المستوى الأول لسيرة الحزن لدى نازك.

ثم يأتي الحزن المركب حيث يتنشأ الحزن عبر ولادة نصوصية، وذلك في قصيدة «الخيوط المشدود إلى شجرة السرو»^(٤٠)، وفيها تتطور صناعة الحزن حيث يأتي الحزن من داخل النص وبأسباب نصوصية مبنية بعضها على بعض ويجري في القصيدة استنبات الحزن في نفس الرجل بطل النص، والذي كان في أصله عاشقاً لبطله النص فغدر بها وهجرها ثم عاد بعد هجران طويل ليكتشف أن حبيبته قد ماتت ولم يجد أمامه شيئاً يتعلق به سوى خيط مشدود إلى جذع شجرة وتعلق ذهنه بهذا الخيط، حيث احتل الخيط ذهن الرجل وأشغله عن نفسه وعن حياته.

هذه هي حكاية القصيدة، وهي بهذا نص يعتمد على الحكي والحك لرسم دلالاته ثم إنها تصطنع حدثاً جوهرياً بموت الحبيبة كي يدخل الفحل في «الحزن» وينوق طعم هذا الجنين المؤنث.

ثم إن الرجل الفحل قد وضع في موضع لا يجد معه بدا من ملاحظة مالم يكن يراه من قبل وهو الخيط المشدود إلى الشجرة مما يؤدي به إلى ملاحظة هذا المنسي المهمل والمغفول عنه، تماماً مثلماً نسي الرجل حبيبته وهجرها ثم عاد ليضع نفسه في الحزن وفي الهامشي.

كتبت نازك الملائكة هذا النص عام ١٩٤٩ أي بعد سنتين من كتابة «الكوليرا» ومن ميلاد القصيدة الحرة، فهو النص الطفل الغض ذو السنتين والذي هو على مشارف

القطام بعد أن تغذى على لبن الأم الحنون، ولذا فهو نص حي ومتحرك ومتغذ بالمعنى الانثوي، وجاء مركباً ومسبوكاً سبكاً حكاثياً يتخلق المعنى من تراكيبه وحبكته السردية والدلالية. مفارقاً بذلك المستوى البسيط للحنن الرومانسي والمراثي الشعري.

ثم يأتي المستوى الثالث، وهو العضوي والمتمثل بقصيدتها «ثلاث مرات لامي»^(١١) وهي نص يتكون من ثلاث قصائد: أغنية للحنن، ومقدم الحزن، والزهرة السوداء، حيث يجري افتتاح النص بهذه الكلمات:

افسحوا الدرب له، للقادم الصافي الشعور
للغلام المرهف السابح في بحر أريج
ذي الجبين الأبيض السارق أسرار الثلوج
إنه جاء إلينا عابراً خصب السرور
إنه أهدأ من ماء الغدير
فاحذروا أن تخرجوه بالضجيج

هو الغلام المرهف، والقصيدة مكتوبة عام ١٩٥٣ بعد ست سنوات من الكوليرا مما يجعل النص غلاماً مرهفاً يسير على قدميه جارياً وناشطاً ومحققاً نقلة نوعية في الأداء الشعري حيث تنضج النظرة الدلالية لهذا المعنى العميق الذي هو الحزن، ليس بمعناه الرومانسي البسيط ولا بمعنى الرثاء التقليدي، وإنما هو نوع دلالي محدث يتحول فيه الحزن إلى عنصر شعري عضوي إنه «خيطنا الأخير وفيه من أمسنا ألف شيء» - قرارة ص ١٢٣

وما دام أنه الخيط الأخير فهذا ربط عضوي له بالخيط المشدود إلى شجرة السرور، ولذا فإنه حزن أصيل وعضوي.

ونازك الملائكة في هذه القصائد الثلاث تطور مفهوم الحزن لتجعل منه مادة للاحتفاء والاحتفال بوصفه أمراً مطلوباً وأساساً حياتياً فهي لا ترفضه ولا تخاف منه، ولا تفر منه، إنها تطلبه وتفسح له الطريق وتجعل منه غلاماً مرهفاً يحتاج إلى من يحضنه ويحبه ويراف به ويتحول الحزن بذلك من معنى مقموع يتعالى عليه الشاعر

الفحل أو معنى مكروه يفر منه الشاعر الرومانسي إلى معنى مطلوب ومحبوب، ولذا فإن قصيدة نازك هذه تركت أثراً شعرياً عميقاً وواسعاً في الجيل الشعري كله وسجلت هذه القصائد حضوراً وأثراً بالغاً في كافة شعراء الجيل^(٤٧) ذلك لأن المعنى الجديد للحنن أكسب الخطاب الشعري منظوراً جديداً كشف فيه الحجب عن المعاني المقموعة والمهمشة، وأعاد القيمة لواحدة من الدلالات الجوهرية في الوجود الإنساني. ولقد ظل هذا المعنى معزولاً ومهملاً لدى السادة الفحول إلى أن جاءت القصيدة الحرة فحررت هذه الدلالة من إسارها.

ولقد أسهم السياب إسهاماً جليلاً في ترسيخ هذه الدلالة وزرعها في جسد القصيدة الحرة حيث يجري استنطاق دموع الرجال الذين لم يكن لهم دموع في زمن الفحولة، ويجري توظيف الحزن بأسلوب أكثر تعقيداً وأعمق تركيباً حتى ليصبح الحزن ضمير النص ونسقه. والحنن لدى السياب يأخذ بعده الأعمق لأن القصيدة عنده تتبنى على أساس عضوي هو هذا الحزن الأعمق الذي يشكل روح النص ويبنى دلالته، ويمثل السر الإبداعي في تجربة السياب وهو ما سنراه في الفقرة التالية.

٣/٥ - القصيدة بوصفها أما،

إن كانت القصائد أبناء الشاعر كما هي صورتها لدى الفحول^(٤٨) فإن هذه البنية تأخذ في سياق فحولي يجعل الشاعر (أبا) بمعنى أنه مصدر القوة والسلطة، وبذا فهو الكامل مبني ومعنى، غير أن الضمير الشعري الحر يأخذ نسقه من الفعل الإنساني، ويتمثل هذا في تجربة السياب الإبداعية حيث يتحول الشاعر الأب إلى طفل تائه ويتحول الفحل إلى غلام مرهف «حسب عبارة نازك عن الحزن». وهذا الغلام المرهف يأتي مكسوراً ومنكسراً مثل انكسار النص بعد تحطم عموده العروضي.

عمودان يتحطمان، عمود القصيدة وعمود الدلالة، مما يجعل الحزن غلاماً مرهفاً تعد له نازك الجسور لكي يسير وينمو، وإن كانت نازك هي الأم والحاضنة فإن السياب لا يأتي بوصفه الأب والراعي فيعيدنا إلى زمن الفحولة، ولكنه يأتي بوصفه نك الغلام المرهف ويسمح لانكساراته بأن تقصص عن ذاتها وتشهر عن حقيقتها المخبأة منذ عهود.

ويبدأ الأمر عند السياب بإدراكه لقيم الحكاية من جهة والأنوثة من جهة ثانية وإدراكه لطفولة الكائن الإنساني من جهة ثالثة^(٤١) وإدراكه لهذه القيم ساعده على كشف زيف الدعوى الذكورية بكمال الذات الشاعرة وقوتها، وهذا جعله يكشف انكسارات هذه الذات ونقصها مما يجعلها محتاجة إلى الآخر وليست كاملة، ومما يجعل الذكورة عاجزة عن مواجهة الحياة بذكورتها فحسب، ولذا فهي محتاجة إلى منظومة قيمية تستمدّها من غيرها ولذا فإنه يكشف عن عيوب الذات ونواقصها ويبحث عن حل للمعضل الإنساني مما يجعل الشعر خطاباً إنسانياً وصرخة بشرية، وسؤالاً ملحاً وإشهاراً صادقاً عن الجوهر وكشفاً للزيف والادعاء، وهذا هو لب الصياغة الجديدة مما يجعلها نسقاً جديداً وحرّاً.

ولم يصل السياب إلى تلك مباشرة ولكنه حققه عبر التجريب والاستكشاف والبحث القلق، وعلامة ذلك أننا نرى السياب يبدأ نصوصه في بدايات فحولية ما يلبث أن يلتفت عنها ويتجه إلى تأنيث قصيدته، وكمثال على ذلك نقف على قصيدته «مدينة بلا مطر»^(٤٢) حيث يفتتح النص بفاتحة تفوح منها رائحة الفواتح الفحولية والمطالع العموية:

مدينةنا تؤرق ليلها نار بلا لهب
تحم دروبها والنور ثم تزول حماها
ويصبغها الغروب بكل ما حملته من سحب
فتوشك أن تطير شرارة ويهب موتها:
«صحا من نومه الطيني تحت عرائش العنب
صحا تموز، عاد لبابل الخضراء يرعاها،

هذه قصيدة تبدأ فحولية في نسقتها اللغوي وفي روحها الداخلية حيث يهب تموز الفحل من نومه ليعود لبابل الأنثى كي يرعاها. والأنوثة هنا محتاجة للفحولة ولا تقوم إلا بعمود الفحولة مثلما أن القصيدة لا تولد إلا عبر النسق الفحولي، غير أن هذه ليست سوى بداية النص الذي ما زال مرتكساً إلى الشرط القديم، وهو شرط ما يلبث النص أن يصحو منه وتأتي «عشتار» لتحل محل تموز وتتولى عشتار أطفالها الباحثين

عنها لأن أطفال بابل اكتشفوا أن الأب لا يقوى على إطعامهم وسد جوعهم ولذا ظلوا يبحثون عن الأم:

وتبحث عنك ابينا
لأن الخوف ملء قلوبنا، ورياح أذار
تهز مهودنا فنخاف . والأصوات تدعونا
جياح نحن مرتجفون في الظلمة
ونبحث عن يد في الليل تطعمنا، تطفينا
نشد عيوننا الملتفتات بزئدها العاري
ونبحث عنك في الظلماء، عن ثيين، عن حكمه
فيا من صدرها الأثق الكبير ولديها الغيمة
سمعت نشيجنا ورايت كيف نموت فاسقيناً^(٤٦)

يتجه الأطفال إلى الأم متوسلين بالحكاية وبالرمز ويعناصر الحياة الأساسية: الخوف والجوع والحاجة. وهي عناصر لا يستجيب لها الأب/ الفحل الذي ينفث رياحه بوصفه (أذار) القاسي والمتسلط، ويكتشف الأطفال حاجتهم ويرون نقصهم ولذا يتوجهون إلى (الأم) هنا في هذا النص الذي ابتدأ فحولياً ثم تأنث ، وهو قد تأنث لأسباب انسانية وجوهرية، فالنص طفل (غلام مرهف) وهو محتاج إلى أم. هذه الأم الحكاية الأم الأسطورة والأم القصيدة. تلك التي نجدها في كل نصوص السياب كما هنا وكما في (أنشودة المطر) التي نقرا فيها الأم/ الحكاية:

كان طفلاً بات يهذي قبل أن ينام
بان امه التي افاق منذ عام
فلم يجدها ، ثم حين لجّ في السؤال
قالوا له : «بعد غد تعود...»
لا بد أن تعود

وإن تهامس الرفاق انها هناك
في جانب التل تنام نومة اللحد
تسف من ترابها وتشرب المطر^(٤٧)

عنصران انثويان جوهريان: الأم والحكاية. ولقد أثر الشاعر الحكاية بوصفها نسقاً مؤنثاً وخطاباً أمومياً ووجد بينها وبين الأم التي تظل جسداً غائباً وروحاً حاضرة، ومن هنا جاءت القرية لتحل في النص بوصفها أما أيضاً. وتتردد جملة (جيكور أمي)^(٤٨) في نصوص السياب حاملة معها صفات الأمومة والحنان:

جيكور مسني جيبيني فهو ملتهب

.....

جيكور مدي غشاء الظل والزهر

سدي به باب افكاري لانساها

جيكور لمي غطامي وانفضي كفني

اقياء جيكور اهواها

كانها انسرحت من قبرها البالي

من قبر امي التي صارت اضالعها التعبى وعيناها

من ارض جيكور ترعاني وارعاها^(٤٩)

من هذا النسيج الإبداعي ينتشأ لا أقول نص شعري جديد فحسب وإنما ينتشأ إنسان مختلف، هذا الإنسان القابع من وراء النص وهو ذات تحمل اختلافاتها وتميزاتها لأنها ذات أدركت أنها مختلفة وبالتالي صارت متميزة وجاها الإنسان كبديل عن الفعل. هذا الإنسان الذي أحس بالمعول الحجري:

ونين المعول الحجري في المرتج من نبضي
يدمر في خيالي صورة الأرض^(٥٠)

تدمرت صورة الأرض كما عهدنا من قبل، وجاءت إليه صورة مختلفة للأرض وللأشياء واعترف بهذا الدمار وأبصره وتبصر به ولذا نطق باختلاف وتميز وتنازل عن صورة الشاعر الأب لأن هذا الشاعر انقضى فعلاً ولم يعد ضرورياً لأنه لم يعد واقعياً وصحيحاً وجاء بديلاً عنه إنسان يرى القصيدة (أماً) ويرى الحكاية هوية ويرى الانوثة حاجة وضرورة حياتية.

ومن هنا يجيء (المطر) بوصفه عنصراً توليدياً به تتأثت الأرض وتحبل وتلد في مقابل حالة (اللامطر) وهي حالة الجذب الذكوري وحالة سيطرة (أونيس) المتسلط^(٥١) وهذا يؤدي إلى انكسار الرجولة وضعفها وتحولها إلى حال من الخوف لاتدري عنه إلا حينما تواجهها لحظة الحكي، ولحظة الحكي هي لحظة الكشف والمواجهة:
يدندن حولها القصاص: «يحكى أن جنينه..»
فيرتجف الشيوخ ويصمت الأطفال في بهش وإخلاد
كان زئير آلاف الأسود يرن في واد
وقد ضلوا حيارى فيه ، ثم ترن أغنية^(٥٢)

تتواضع الرجولة وتدخل (مع) الأطفال في الوحشة والصمت والترقب بانتظار الحكاية والام مع الاعتراف بالجوع والخوف حيث يتغلب الفعلي واليومي ويظهر المقموع.

٤/٥ - لدى السياب تجتمع عناصر التذكير في مواجهة سافرة مع عناصر التنايث، ونرى تموز وأونيس وأذار ويوب في مواجهة عشطار وجيكور والقصيدة العنقاء، وعلى عكس النسق القيم فإن عناصر الذكورة تنهزم أمام عناصر التنايث وراينا في الفترة السابقة تراجع تموز وأذار أمام عشطار وهو ما أحدث تغييراً نسقياً في علاقات القوى بين العناصر والأشياء ، ومنه يأتي تغيير جوهرى في التصور الذهني لدلالات العناصر . فالوطن - مثلاً - لدى ابن الرومي هو منزل مملوك يملكه الشاعر وله الخيار في بيعه أو الاحتفاظ به وله فيه مأرب وهو حقيقة واقعاً (ملك) يمتلكه الشاعر. فالشاعر مالك وأمر وفاعل. هذا هو الشاعر/ الفحل^(٥٣) ثم يجيء بعد ذلك الشاعر الرومانسي حيث يتحول الوطن إلى كعبة يطوف بها الشاعر وإلى مغنى وإلى موطن حسن وإلى دار أحلام - كما هي لدى إبراهيم ناجي في قصيدة (العودة)^(٥٤) والوطن هنا ملكية خاصة والشاعر مالك متسلط أو عاشق هيمان، وفي كلتا الحالتين يظل الوطن خارجياً ومفعولاً به. والفاعل هو الشاعر.

أما لدى السياب فإن الوطن يتحول إلى (أم): جيكور أمي، ويتحول إلى أنثى واهبة معطاة (عشطار)، وبما إنها كذلك فإن الذكر يتحول إلى طفل لهذه الأم وليس مالكا لها متسلطاً عليها أو عاشقاً فاعلاً ، إنه هنا محتاج إليها طالب لها باحث عنها يدلّه عليها الجوع والخوف والضياح وما لم تات فسيظل مكسوراً وتائها.

وبما إنها أم، وبما إن الشاعر محتاج للام فإن كل تنكير يتراجع أمامها متقلصاً إلى كائن محتاج وبالتالي فهو كائن ضعيف، وإذا جاء (بويب) ليكون طفلاً في أحضان جيكور ويجري تعريف بويب بأنه نهر (في) جيكور. إنه غلام مرهف يعيش في حضن جيكور. والسياب هنا يختار جيكور لأنها مؤنثة فيعطي من شأنها ويمحور النص من داخلها ويعيد صياغة مؤنثة تخضع للتأنيث وتسجيب له وتعري التنكير في الوقت ذاته وتفضح عجزه وضعفه واحتياجه. ومن هنا لم يأت (بويب) بوصفه أباً ولكنه يتراجع ليصبح جنيماً في رحم الأم، وتأتي جيكور أما وحاضنة وليست بنتاً أو جارية أو معشوقة.

٥/٥ - من الفصل / إلى الإنسان:

في القديم الفحولي وقف المتنبي هاتفاً حيث لم يجد غضاضة بأن يقول كلمته الشعرية الفحولية المجلية: «إذا قلت شعراً أصبح الدهر منشداً» وأنا الصانع المحكي والآخر الصدى»^(٥٥) وهو بهذا يتجاوب مع ما روي عن الفرزدق الذي أطلق القول السائر: «إذا صاحبت البجاجة صياح الديك فانبوحها» قاله في امرأة ذكر له أنها قالت الشعر^(٥٦).

في هذه الأقوال تظهر الفحولة بوصفها ذاتاً مغلفة لا تقيم وزناً للآخر، فالآخر ليس سوى صدى للذات، هذه الذات التي هي معادل صوتي للمطلق (الدهر) وهي ذات مذكرة فحسب، وإذا ما حاولت الأنثى أن تقول الشعر فهي بجاجة تصيح صياح الديك ولا بد من نجحها، لأنها تجرت على حق من محتكرات الفحول.

هذا هو منطق الفحولة بوصفها أنا مغلفةً ويوصفها صوتاً مفرداً لا آخر له. أما الشاعر الحديث فهو أقرب إلى البشرية والواقعية الإنسانية ونجد ذلك في قول للسياب عن نفسه كشاعر وعن شعره كنص مائل حيث يصف قصائده قائلاً:^(٥٧)

هي حشرجات الروح اكتبها قصائد لا أفيد

منها سوى الهزء المرير على ملامح قارئها

هذا قول يقابل نشيد الدهر للمتنبي ويناقضه، فالشاعر هنا لا ينتظر انطلاق الدهر في الانشاد، ولكنه يكشف عن الشكوى والمرارة ويشير إلى مأساة الإنسان حينما ينكسر صوته وتنكسر صورته.

وهذا وعي بالذات وبحقيقتها الانسانية لا يمكن حدوثه في النسق الفحولي ولكنه يحدث في النسق الحر وهو نسق يسمح للتعبير عن الذات وانكساراتها كما انه يبيح للدجاجة أن تصيح لا كصياح الديك ولكنها تصيح صياحها وبصوتها ويكلماتها التي هي قصائد مؤنثة وصياح مؤنث.

٦/٥ - وفي الختام نقول إن ما جرى في نهاية الأربعينات من فتح شعري هو حادثة ثقافية لها دلالاتها الحضارية، وحدث الفعل بيد امرأة شابة أولاً كان يحمل دلالاته الرمزية التي تتجه نحو كسر عمود الفحولة شكلاً ثم مضموناً مما أسس لنسق شعري جديد يقوم على تانيث الخطاب الشعري. وبخول العنصر النسائي في إبداع الشعر والتأسيس له وفي التنظير للخطاب الإبداعي اثمر عن فتح ثقافي كبير جات بعده طوابير النساء المبدعات في فن هو في الأصل فن الفحول ، وكان دور المرأة فيه هامشياً وثانوياً، ولكن الحدث هذا نتج عنه شاعرات مبدعات في عقود قليلة وهو رقم لا يقارن به أي رقم في قرون الشعر العمودي كلها، وفي مقابل شاعرة واحدة وحيدة هي الخنساء، معها بعض مقطوعات معدودة جاتنا جيل بعد جيل من نساء الشعر ومبدعاته. وهذا لم يتحقق ولم يك ليتحقق لو ظل النسق الفحولي هو الأصل الإبداعي في الشعر.

وجاء دور ثقافي يمس الخطاب الإبداعي ذاته، حين نخل اليومي والمقموع والهامشي ليكون قيمة إبداعية مما أنسن لغة الشعر وأنسن الشعر وأنسن الشاعر وجاء الشاعر بوصفه إنساناً وليس نبياً أو فحل الفحول أو (أنا) طاغية، وإنما هو بشر فيه نقص وضعف ومحتاج ومنكسر . وهذا ما جعل القصيدة الحرة تتحرر حقاً من قيود الفحولة وادعاءاتها المزعومة، وجند الشاعرات والشعراء مجالاً في القول الشعري لكي يمارسوا فيه إنسانيتهم ويشربتهم الطبيعية، ولقد أشارت فدوى طوقان إلى ذلك وإلى كون القصيدة التفعيلية تمنحها مجالاً حراً في القول وفي تحقيق الذات^(٩٨).

ومن هنا صبح لنا أن نقرأ قصيدة الشعر الحر «قصيدة التفعيلة» بوصفها حادثة ثقافية لا حادثة عروضية أو أدبية أو جمالية مجردة.



الهوامش

- ١ - تردد ذلك كثيراً لدى شعراء ونقاد، انظر مثلاً نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر ٣٧ مكتبة النهضة بغداد ١٩٦٥.
- ٢ - انظر عبدالله الغذامي: الصوت القديم الجديد ١٨-٣١ الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٨٧ وانظر يوسف عز الدين: في الأدب العربي الحديث ٢١٩، ٢٢٧ الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة ١٩٧٣.
- ٣ - محمد النويهي: قضية الشعر الجديد ٩٩ مكتبة الخانجي القاهرة ١٩٧١، وإحسان عباس: اتجاهات الشعر العربي المعاصر ٣٥ عالم المعرفة الكويت، فبراير ١٩٧٨.
- ٤ - تناولنا ذلك في مبحث (تأنيث القصيدة) وقد ألقى البحث في مهرجان الشعر في القاهرة نوفمبر ١٩٩٦ ونشر في مجلة (علامات) ديسمبر ١٩٩٦ ص ص ٧-٢٢ جدة، النادي الأدبي الثقافي. وفي مجلة (فصول) صيف ١٩٩٧ ص ص ٦٦ - ٧٢.
- ٥ - أدونيس: ها أنت أيها الوقت ٢٩ دار الآداب بيروت ١٩٩٣ وإحسان عباس في مقابلة أجراها معه علي العميم جريدة (الشرق الأوسط) عدد ٦٠٤٠ الاثنين ١٢/٦/١٩٩٥.
- ٦ - ناقش علي الوردي انتقال المجتمع العربي والعراقي خاصة من العشيرة إلى المدينة وما صاحب ذلك من تغير وتحول وذلك في العديد من كتبه ويحوته ومقالاته.
- ٧ - ابن قتيبة: الشعر والشعراء ٢٤٥ بريل لايدن ١٩٠٤.
- ٨ - التبريزي: شرح المفصليات ٢٥٢/١ تحقيق علي محمد البجاوي. دار النهضة، مصر القاهرة ١٩٩٧.
- ٩ - أبو النجم العجلي: ديوانه ١٠٢ تحقيق علاء الدين أغا. النادي الأدبي، الرياض ١٩٨١.
- ١٠ - الصولي: أخبار أبي تمام ١١٤ تحقيق خليل محمود عساكر وآخرين، المكتب التجاري بيروت د.ت.
- ١١ - أبو زيد القرشي: جمهرة أشعار العرب ٢٤ المطبعة الأميرية الكبرى ببولاق ١٢٠٨هـ.

- ١٢ - محمد مندور: في الميزان الجديد ٦٩ مكتبة نهضة مصر، القاهرة دت.
- ١٣ - عز الدين الأمين: نظرية الفن المتجدد ٨٧-١٠٨ دار المعارف بمصر ١٩٧١.
- ١٤ - أبوتمام: الحماسة ٣٩٣/٢ تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي، مكتبة محمد علي صبيح . القاهرة ١٩٥٥.
- ١٥ - أبوتمام: الديوان ٢١٧/٢ تحقيق محمد عبده عزام، دار المعارف بمصر ١٩٦٩ وكذا الصولي : اخبار أبي تمام ١٦٩.
- ١٦ - أبوريشة: ديوانه ٦٧ دار العودة بيروت ١٩٧١.
- ١٧ - نازك الملائكة: شظايا ورماد، دار العودة بيروت ١٩٧١.
- ١٨ - السابق وانظر قضايا الشعر المعاصر ٢٤.
- ١٩ - قضايا الشعر المعاصر ٥١-٤٩.
- ٢٠ - تناولنا ذلك في بحث مستقل جرت الإشارة إليه في الهامش رقم ٤.
- ٢١ - قضايا الشعر المعاصر ٤٤.
- ٢٢ - شظايا ورماد ٢٢-٢٣.
- ٢٣ - افضنا في الحديث عن كون الحكيم مؤنثاً في : المرأة واللغة ص ٢٦ - المركز الثقافي العربي، بيروت ١٩٩٦م.
- ٢٤ - قصيدة الكواكب، ديوان شظايا ورماد ١٣٦.
- ٢٥ - السابق ١٨٥.
- ٢٦ - نجد لدى نازك الملائكة وعياً بضرورة التزاوج، انظر : شظايا ورماد ٢٦.
- ٢٧ - القصيدة والعناء، انظر ديوان بدر شاكر السياب ص ٣٠٣ دار العودة بيروت ١٩٧١.
- ٢٨ - بدر شاكر السياب: الديوان ٢٨١.
- ٢٩ - السابق ٤٧٤.
- ٣٠ - السابق ٤٧٠.
- ٣١ - السابق ٥١١، ٥١٢، ٥١٥، ٥١٦.

- ٣٢ - تعرضت من قبل لمحاولات وأد القصيدة الحرة، انظر البحث المشار إليه في الهامش رقم ٤.
- ٣٣ - غرونباوم: دراسات في الأدب العربي ١٣٧ ترجمة إحسان عباس وآخرين دار مكتبة الحياة بيروت ١٩٥٩.
- ٣٤ - نازك الملائكة : قرارة الموجة ٨٠ دار الكاتب العربي، القاهرة ١٩٦٧.
- ٣٥ - السابق ١٠٤.
- ٣٦ - السابق ١٩١.
- ٣٧ - شظايا ورماد ١٣١.
- ٣٨ - قرارة الموجة ٩٩.
- ٣٩ - شظايا ورماد ٩٢.
- ٤٠ - السابق ١٨٥.
- ٤١ - قرارة ١١٥-١٢٧.
- ٤٢ - عن هذا انظر محيي الدين صبحي : دراسات تحليلية في الشعر العربي المعاصر ١٤٤ وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق ١٩٧٢.
- ٤٣ - أشرنا اعلاه إلى مقولة أبي تمام عن أبناء الشاعر، ومقولة أبي ريشة عن بنات الشاعر.
- ٤٤ - انظر نصه «غريب على الخليج» الديوان ٣١٩ ولقد وقفنا عليه في الفقرة ١-٥ من هذا البحث.
- ٤٥ - ديوان السياب ٤٨٦.
- ٤٦ - السابق ٤٩٠.
- ٤٧ - السابق ٤٧٥.
- ٤٨ - السابق ٦٥٦.
- ٤٩ - من قصيدة (أفياء جيكر)، الديوان ١٨٦ وانظر قصائد أخرى مثل (الباب تفرعه الرياح) ٦١٥.
- ٥٠ - الديوان ٧٠١.

٥١ - السابق ٤٧٣، ٤٨٦ - ٤٩١.

٥٢ - السابق ٢٧٩.

٥٣ - يقول ابن الرومي عن وطنه:

ولي وطن البيت الابيض
والا ارى غيري له الدهر مالكا
عهدت به شرخ الشباب ونعمة
كنعمة قوم اصبحوا في ظلالها
فقد الفته النفس حتى كانه
لها جسد ان غاب غوبرت هالكا
وحبيب اوطان الرجال اليهم
ما قرب قضاها الشباب هنالكا
اذا ذكروا اوطانهم نكسرتهم
عهد الصبا فيها فحنوا لنالكا

وابن الرومي يقصد بالوطن (داره) حيث اغتصبها جار له تاجر وراح ابن الرومي يتشكى ويطلب بعودة الدار إليه. وهذا فيه تقليص لمعنى الوطن وتحويل له إلى ملكية خاصة والشاعر مالك ومسيطر ، وعكس ذلك يأتي مفهوم الوطن في النسق الجديد.

٥٤ - ابراهيم ناجي: ديوانه ٢٠ دار العودة، بيروت ١٩٧٣.

٥٥ - المتنبي: ديوانه ١٤/٢ ١٥/٢.

٥٦ - انظر الميداني: مجمع الأمثال ٦٧/١ تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، دار القلم بيروت د.ت

٥٧ - السياب: ديوانه ٢٠٧.

٥٨ - مجلة (الوسط) لندن ص ٥٤، ١٩٩٧/٩/٨.



الفهرس

- مقدمة ٣
- الخطاب الشعري عند الأخطل الصغير، د. أمينة فارس غصن ٥
- لغة الخطاب الشعري عند الأخطل الصغير، د. أحمد قبور ٥١
- الطبيعة والرغبات المكبوتة في شعر الأخطل الصغير، د. خريستونجم ١٠٩
- القصيدة الرومانسية في بلاد الشام - فترة ما بين الحربين، د. ياسين الأيوبي ١٦٥
- القصيدة القومية في بلاد الشام - فترة ما بين الحربين، د. محيي الدين صبحي ٢٦٧
- قراءة القصيدة التقليدية، د. ادريس بلمليح ٣٤٩
- قراءة القصيدة الرومانسية، د. سالم عباس خدام ٤٠٣
- قراءة القصيدة الحرة، د. عبدالله الغدامي ٤٤٣
- الفهرس ٤٧٩

طباعة مطابع الفلك - الكويت
مطبعة 4717768 - 4717769 - 4717796



موسسه مجازة عبد الغزیز سعودی الباطنی الذییر (السعوی)

